



**Universidade de
Aveiro 2019**

Departamento de Comunicação e Arte

HELENA MASEDA GARCÍA

**O CONTRIBUTO DE ELISE HALL
(1853-1924) PARA O SAXOFONE
SOB UM OLHAR
CONTEMPORÂNEO**

**EL LEGADO DE ELISE HALL
(1853-1924) HACIA EL SAXOFÓN
BAJO UNA MIRADA
CONTEMPORÁNEA**



Universidade de Departamento de Comunicação e Arte
Aveiro 2019

**HELENA MASEDA
GARCÍA**

**O CONTRIBUTO DE ELISE
HALL (1853-1924) PARA O
SAXOFONE SOB UM OLHAR
CONTEMPORÂNEO**

**EL LEGADO DE ELISE HALL
(1853-1924) HACIA EL
SAXOFÓN BAJO UNA MIRADA
CONTEMPORÁNEA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do Mestrado em Música, realizada sob a orientação do Professor Doutor Jorge Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte.

À minha mãe,

*tudo o que eu possa dedicar-te não poderá igualar
ao carinho e às memórias que tu me deixaste.*

A mi madre,

*todo lo que yo pueda dedicarte no podrá igualar
el cariño y los recuerdos que tú me dejaste.*

O Júri

Presidente

Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu de Negreiros
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor Javier Viceiro- Filgueira (arguente)
Maestro, Escola Profissional de Artes do Alto Minho – Orquestra
Sinfónica de Arteam

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
(orientador)
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer su colaboración al *New England Conservatory of Music* (Boston), ya que me facilitaron un gran número de obras de forma desinteresada y sin su ayuda no habría sido posible desarrollar este trabajo. De igual forma, me gustaría agradecer su colaboración a Cristina Borges, responsable de la Biblioteca de Aveiro y gracias a la cuál me fue posible la realización del préstamo interbibliotecario.

Gracias a Jorge Castro Ribeiro por su ayuda y su colaboración en el desarrollo de esta investigación y por su apoyo y asesoramiento tanto a nivel académico como personal.

Gracias a mis compañeros por la acogida y el trato recibido durante estos años, que, sin duda, me han hecho sentir como en casa.

Gracias a Renata por ayudarme a ver la vida de una forma positiva.

Gracias a mi padre, a mi hermano y a Cristina por su apoyo constante en todos los ámbitos de la vida.

También me gustaría agradecer a una de las personas que más me ha ayudado a lo largo de este año: Vanesa. Gracias por haberme apoyado tanto de forma personal como profesional durante todo este curso. Gracias por confiar en mí y por ayudarme a valorar los detalles que merece la pena recordar.

Por último, me gustaría agradecer especialmente a Fernando Ramos. Gracias por tu motivación constante, por tu implicación, por tu generosidad, por tu confianza; y, sobre todo, gracias por tu apoyo y por hacer que recuperase la ilusión y la pasión por el saxofón y por la música.

palavras-chave

Elise Hall, Christian Lauba, saxofone, contributo, investigação Artística.

resumo

Elise Hall foi uma das primeiras saxofonistas na história do saxofone. Uma recomendação médica e as suas inquietudes pessoais fizeram com que se iniciasse no estudo deste jovem instrumento. Após comprovar a situação do escasso repertório que tinha o saxofone, propôs-se a ampliá-lo fazendo um grande número de encomendas a diferentes compositores da época, entre os quais podemos assinalar Claude Debussy, Florent Schmitt, Vincent d'Indy ou André Caplet. Para atingir os seus objetivos, Elise Hall teve que superar várias dificuldades, não só profissionais, mas também críticas à sua pessoa pelo facto de ser mulher.

Depois de realizar uma pesquisa para a recolha das peças, contactamos com The New England Conservatory (Boston) e conseguimos as partituras de um grande número de peças encomendadas por Hall. A seguir, realizamos uma análise do uso do saxofone procurando características comuns num número representativo de peças, baseando-nos nomeadamente nas características do impressionismo expostas na enciclopédia The New Grove. Com o desenvolvimento deste trabalho poderemos ver se as peças encomendadas tinham o objetivo de apresentar o saxofone como um instrumento solista ou se na realidade Hall só pretendia atribuir-lhe certa presença com a finalidade de dar a conhecer este instrumento a um público maior, incluindo os compositores.

Por outro lado, durante a análise das peças pudemos comprovar que muitas delas foram adaptadas posteriormente para outros instrumentos. Em contraposição a este fato, decidimos investigar sobre um dos compositores para saxofone mais reconhecidos, que além disso, realizou uma adaptação de uma das peças encomendadas por Elise Hall: Christian Lauba, cujas peças são criadas exclusivamente para o saxofone, sendo impossível a sua execução noutro instrumento distinto.

Desta maneira, poderemos observar a grande evolução do tratamento dado por parte dos compositores ao mesmo instrumento ao longo da história.

Keywords

Elise Hall, Christian Lauba, saxophone, contribution, Artistic Research.

Abstract

Elise Hall (1853-1924) was one of the first saxophonists in the history of the saxophone. A medical recommendation and her personal interests made her start studying this young instrument. After checking the situation of the repertoire of the moment, she proposed herself to broaden it ordering a wide number of pieces to different composers of that age, like Claude Debussy, Florent Schmitt, Vincent d'Indy or Andre Caplet. To reach her targets Elise Hall got through several difficulties, not only professionals but also critics to herself just for the fact of being a woman.

After doing research for collecting all the pieces, we contacted The New England Conservatory of Music (Boston) and we got the scores from a large number of pieces that had been ordered by Hall. After that, we analyzed the use of the saxophone in order to find some common characteristics using a representative number of pieces, based on musical characteristics of the impressionism that appear in the New Grove. Along this work, we will see if the purpose of the pieces was to present the saxophone as a soloist instrument, or if Elise Hall just wanted to present the instrument to the public in order to make it better known to the audience, and to composers as well.

On the other hand, during the analysis of the scores we observed that a large number of them were transposed later for other instruments. In contrast to this fact, we decided to research on one of the most known composers that adapted one of the scores ordered by Elise Hall: Christian Lauba, whose scores are exclusively created for a selected instrument, being impossible its interpretation by a different one.

In this way, we will be able to see the great evolution of the way the composers treated this instrument along the history.

Palabras clave

Elise Hall, Christian Lauba, saxofón, aportación, investigación artística.

Resumen

Elise Hall (1853-1924) fue una de las primeras saxofonistas en la historia del saxofón. Una recomendación médica y sus inquietudes personales hicieron que se iniciase en el estudio de este joven instrumento. Tras comprobar la situación del repertorio con el que contaba el saxofón, se propuso ampliarlo realizando un gran número de encargos a diferentes compositores de la época, entre los que podemos destacar a Claude Debussy, Florent Schmitt, Vincent d'Indy o André Caplet. Para alcanzar sus objetivos Elise Hall tuvo que superar varias dificultades, pero no solo profesionales, también críticas hacia su persona por el hecho de ser mujer.

Tras realizar una investigación para la recopilación de las obras, contactamos con *The New England Conservatory of Music* (Boston) y conseguimos las partituras de un gran número de las obras encargadas por Hall. A continuación, realizamos un análisis del uso del saxofón en busca de características comunes en un número representativo de obras, basándonos principalmente en las características del impresionismo expuestas en la enciclopedia *The New Grove*. A lo largo del trabajo veremos si las obras encargadas tenían el objetivo de presentar el saxofón como instrumento solista, o si realmente Elise Hall sólo pretendía darle cierta presencia con la finalidad de dar a conocer este instrumento a un público más numeroso, incluyendo compositores.

Por otro lado, durante el análisis de las obras hemos comprobado que muchas de ellas fueron adaptadas posteriormente para otros instrumentos. En contraposición a este hecho, decidimos investigar sobre uno de los compositores para saxofón más reconocidos, que además realizó una adaptación de las obras encargadas por Elise Hall: Christian Lauba, cuyas obras son creadas exclusivamente para el instrumento escogido, siendo imposible su ejecución en otro distinto.

De esta manera, podremos observar la gran evolución del tratamiento realizado por parte de los compositores hacia el mismo instrumento a lo largo de la historia..

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	19
ÍNDICE DE TABLAS	22
INTRODUCCIÓN	23
CUESTIONES DE PARTIDA Y OBJETIVOS	25
METODOLOGÍA	29
1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: EL SAXOFÓN Y SU PIONERA ELISE HALL 33	
1.1. EL SAXOFÓN	33
1.2. ELISE HALL	34
2. LOS ENCARGOS DE ELISE HALL	41
2.1. LISTADO DE OBRAS: ESTRENO	41
3. EL USO DEL SAXOFÓN EN LAS OBRAS ENCARGADAS POR ELISE HALL	43
3.1. DIVERTISSEMENT ESPAGNOL - LOEFFLER, CHARLES (1900)	43
3.2. PREMIER CONCERTO – GILSON, PAUL (1902)	47
3.3. RAPSODIE – DEBUSSY, CLAUDE (1903)	52
3.4. CHORAL VARIÉ – D’ INDY, VINCENT (1903)	59
3.5. RAPSODIE – LONGY, GEORGES (1904)	64
3.6. IMPRESSIONS D’AUTOMNE – CAPLET, ANDRÉ (1905)	67
3.7. LÉGÉNDE – SPORCK, GEORGES (1905)	71
3.8. RAPSODIE OP.26 – MOUQUET, JULES (1908)	74
3.9. SIBERIA, POÈME SYMPHONIQUE – WOOLLETT, HENRY (09/10)	78
3.10. LÉGÉNDE OP.66 – SCHMITT, FLORENT (1918)	81
4. LA ACTUALIZACIÓN IDIOMÁTICA CONTEMPORÁNEA DEL SAXOFÓN: TÉCNICAS EXTENDIDAS	87
4.1. RESPIRACIÓN CIRCULAR	88
4.2. MULTIFÓNICOS	89
4.3. SLAP	90
4.4. SUBTONE	91
5. UN IMPORTANTE PROTAGONISTA: CHRISTIAN LAUBA	93
6. APORTACIONES AL REPERTORIO DE CHRISTIAN LAUBA	95
6.1. JUNGLE	97

6.2. STEADY STUDY ON THE BOOGIE	98
CONCLUSIONES	101
ANEXOS	103
ANEXO I: RELACIÓN Y POSIBLE CORRESPONDENCIA CON LOS COMPOSITORES	103
ANEXO II: PROGRAMA DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE EN EL NOUVEAU THÉÂTRE DE PARÍS, 1904.	105
ANEXO III: LISTADO DE OBRAS EN THE NEW ENGLAND CONSERVATORY OF MUSIC.	106
ANEXO IV: MANUSCRITO DE LA RAPSODIE DE CLAUDE DEBUSSY.	108
ANEXO V: ENTREVISTA A CHRISTIAN LAUBA, SAXRULES.	110
REFERENCIAS	112
BIBLIOGRAFÍA	112
DISCOGRAFÍA	114
PARTITURAS	114
WEBGRAFÍA	115

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1-1 Elise Hall con su saxofón en 1905	35
Ilustración 1-2 Artículo acerca de Elise Hall descubierto por James Noyes.	39
Ilustración 3-1 Tema presentado en el saxofón.....	44
Ilustración 3-2 Tema doblado por los clarinetes	44
Ilustración 3-3 Acompañamiento realizado por el arpa	44
Ilustración 3-4 El saxofón presenta el nuevo motivo	44
Ilustración 3-5 El saxofón interpreta el mismo motivo por segunda vez, acompañado por la flauta y las violas	45
Ilustración 3-6 El saxofón realiza el motivo por tercera vez, doblado por violines y violas ...	45
Ilustración 3-7 Última aparición del motivo, en esta ocasión con notas de paso.....	45
Ilustración 3-8 Diálogo entre clarinetes, fagot y saxofón	46
Ilustración 3-9 Primer movimiento, transportado para el saxofón.....	46
Ilustración 3-10 Tercer movimiento, en el tono original de concierto	46
Ilustración 3-11 tema extraído de El Baile de Luis Alonso	46
Ilustración 3-12 Tema presente en Le Divertissement Espagnol	47
Ilustración 3-13 Luc Vertommen (izq.) y Kurt Bertels (dcha.), junto a la partitura original del Concierto para saxofón alto y orquesta de Paul Gilson.	48
Ilustración 3-14 Contraste rítmico-melódico	49
Ilustración 3-15 Ejemplo de conexión melódica entre ambos instrumentos.....	50
Ilustración 3-16 Ritardando rítmico en el piano.....	50
Ilustración 3-17 Melodía con acompañamiento rítmico en movimiento contrario	51
Ilustración 3-18 Motor constante de semicorcheas	51
Ilustración 3-19 Ejemplo cadencia	52
Ilustración 3-20 Arpeggios unidos a través de grados conjuntos	52
Ilustración 3-21 Glissandos en el primer movimiento	52
Ilustración 3-22 Glissandos en el tercer movimiento	52
Ilustración 3-23 Ejemplo de alternancia entre subdivisión binaria y ternaria y de polirritmia entre saxofón y piano.	55
Ilustración 3-24 Variaciones rítmicas dentro del propio ostinato.	56
Ilustración 3-25 Ejemplo de polirritmia y hemiolia	56
Ilustración 3-26 Ejemplo de subdivisión en semicorcheas entre ambos instrumentos	57
Ilustración 3-27 Ejemplo motivo expuesto en el piano ejecutado	58

Ilustración 3-28 Ejemplo de superposición de dos motivos de forma simultánea en el piano	58
Ilustración 3-29 Ejemplo de superposición de dos motivos de forma simultánea entre ambos instrumentos	58
Ilustración 3-30 Aumento densidad armónica añadiendo cromatismos. Compases: 203-210.	59
Ilustración 3-31 Escala de tonos enteros, compás 49	59
Ilustración 3-32 Escala pentatónica, compás 55	59
Ilustración 3-33 Modo lidio (Mi)	59
Ilustración 3-34 División del motivo principal en células	61
Ilustración 3-35 Motivo rítmico principal	61
Ilustración 3-36 Transformación motivo principal	61
Ilustración 3-37 Tema derivado célula 2	62
Ilustración 3-38 Ejemplo conexión a través de juego rítmico de semicorcheas	62
Ilustración 3-39 Ejemplo textura nueva sección	62
Ilustración 3-40 Vuelta al tema principal: diferente rítmica y textura armónica	63
Ilustración 3-41 Cadencia saxofón y arpa	65
Ilustración 3-42 Ejemplo diálogo entre saxofón y arpa	66
Ilustración 3-43 Ejemplo de aumento de subdivisión rítmica.....	67
Ilustración 3-44 Cambios súbitos de dinámicas en el saxofón.....	67
Ilustración 3-45 Ejemplo célula rítmica	69
Ilustración 3-46 Comparación textura armónica en diferentes momentos de la obra	69
Ilustración 3-47 Ejemplo superposición de planos sonoros	69
Ilustración 3-48 Ritardando creado a partir de la célula rítmica característica	70
Ilustración 3-49 Comparación textura armónica entre A y A'	70
Ilustración 3-50 Escala pentatónica: Sib-do-re-fa-sol.	71
Ilustración 3-51 Cadencia saxofón solo	72
Ilustración 3-52 Motivo en aumentación	72
Ilustración 3-53 Cadencia saxofón solo	72
Ilustración 3-54 Motivo en aumentación	72
Ilustración 3-55 Aumentación del motivo aumentado presentado por el saxofón en la cadencia	72
Ilustración 3-56 Cadencia saxofón solo	73
Ilustración 3-57 Aumentación del motivo aumentado presentado por el saxofón en la cadencia	73
Ilustración 3-58 Cadencia saxofón solo	73

Ilustración 3-59 Imitación del motivo presentado en la cadencia	73
Ilustración 3-60 Tema A	74
Ilustración 3-61 Tema A a distancia de quintas.	74
Ilustración 3-62 Presentación motivo B en el piano	75
Ilustración 3-63 Presentación motivo B en el saxofón.....	75
Ilustración 3-64 Tema B en aumentación	75
Ilustración 3-65 Contramotivo, contramotivo con notas de paso, contramotivo invertido.....	75
Ilustración 3-66 Mi lidio	76
Ilustración 3-67 Sol lidio.....	76
Ilustración 3-68 Fa lidio	77
Ilustración 3-69 Texto descriptivo realizado por el compositor	78
Ilustración 3-70 Escala pentatónica utilizada.....	79
Ilustración 3-71 Ejemplo utilización de la escala pentatónica	79
Ilustración 3-72 Polirritmia entre ambas manos del piano y con el saxofón	80
Ilustración 3-73 Ámbito del saxofón utilizado.....	80
Ilustración 3-74 Anotación posterior.....	80
Ilustración 3-75 Primer ejemplo articulación.....	80
Ilustración 3-76 Segundo ejemplo articulación.....	81
Ilustración 3-77 Comparación escritura del piano en tres y dos pentagramas	82
Ilustración 3-78 Armonía basada en el uso de acordes por quintas	83
Ilustración 3-79 Ejemplo uso de enarmonías (solb-fa#)	83
Ilustración 3-80 Utilización de ritmos con carácter improvisatorio.....	83
Ilustración 3-81 Célula rítmica en diferentes momentos de la obra.....	84
Ilustración 3-82 Utilización del timbre del instrumento para realizar un cambio de ambiente	84
Ilustración 3-83 Primer ejemplo ampliación del ámbito utilizado	84
Ilustración 3-84 Segundo ejemplo ampliación del ámbito utilizado.....	85
Ilustración 3-85 Ritardando rítmico escrito y disminución del ámbito utilizado.....	85
Ilustración 4-1 Ejemplo realización del slap utilizando la lengua. Imagen de “Un Saxophone Contemporain” de Jean-Denis Michat, 2010, pág.35.....	92
Ilustración 4-2 Realización del slap reduciendo la presión del labio inferior. Extraída de “Un Saxophone Contemporain” de Jean-Denis Michat, 2010, pág. 35.....	92
Ilustración 5-1 Christian Lauba.....	94
Ilustración 6-1 Ejemplo del uso del slap dentro de la frase	97
Ilustración 6-2 Presentación ritmo boogie	98

Ilustración 6-3 Variación 1	99
Ilustración 6-4 Variación 2.....	99
Ilustración 6-5 Variación 3	99
Ilustración 6-6 Variación 4.....	99
Ilustración 6-7 Variación 5.....	99

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2-1 Listado de obras encargadas por Elise Hall por orden cronológico	42
Tabla 4-1 Tabla de ejemplo de técnicas extendidas recogidas por Patrick Murphy	87
Tabla 6-1 Efectos y elementos técnicos incluidos en los dos primeros volúmenes de Neuf Études pour Saxophones. [Archivo de Juan Núñez Lerma]	95

INTRODUCCIÓN

El nombre de Elise Hall siempre aparece en algún momento durante la trayectoria profesional de todo saxofonista. En la mayoría de las ocasiones, es conocida por haber encargado la *Rapsodia para orquesta y saxofón* a Claude Debussy o la *Légende* a Florent Schmitt. Estos son sin duda, dos de sus encargos musicalmente más reconocidos. Con el paso del tiempo, conocí la existencia de más obras encargadas por Elise Hall, como el *Choral Varié* de Vincent d'Indy o la *Légende* de André Caplet, y esto suscitó mi interés por conocer la labor completa de esta saxofonista.

Tras un primer acercamiento a su figura, en el que conocí que existen un total de 22 obras encargadas por ella (muchas de las cuales son desconocidas o están olvidadas completamente en la actualidad), me surgieron diferentes preguntas: por un lado, apareció la curiosidad por saber el motivo que hizo que Hall dedicase una parte de su vida a ampliar el repertorio del saxofón y conocer el proceso que siguió para llevarlo a cabo; por otro lado, quise saber si existía alguna similitud en cuanto al uso del saxofón en las diferentes obras.

Además, Hall también realizó el estreno de algunos de sus encargos. Su aportación hizo que el saxofón viera la luz e interviniese como solista en los mejores escenarios de Estados Unidos y Francia, facilitando su rápida difusión y aceptación entre el público más erudito. Teniendo en cuenta la colaboración al desarrollo del saxofón y su repercusión en el contexto sociocultural en el que vivió, resulta totalmente necesario y pertinente: por un lado, destacar la importancia de su figura tanto como saxofonista como mujer; y, por otro lado, intentar dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo una mujer logró estrenar obras encargadas por ella misma, como solista y en las salas de concierto más importantes del momento?

Tras analizar el proceso llevado a cabo por Elise Hall, me planteé cómo podría haber transcurrido ese mismo proceso y a quién podría haber recurrido si hubiese sucedido en el momento actual. De esta manera, tras observar algunas de las características de las obras encargadas por Elise Hall y ver que muchas de ellas habían sido transportadas para otros instrumentos surgió el interés en incorporar a la investigación a uno de los compositores para saxofón más reconocidos a nivel mundial debido a su gran aportación al desarrollo técnico del instrumento: Christian Lauba.

Una de las motivaciones principales para la realización de esta investigación es el momento personal de mi vida. Al igual que Elise Hall soy mujer y saxofonista, y en cierta medida también comparto esa división de sentimientos entre dos países, ya que, he recibido

prácticamente toda mi formación académica y personal en España, pero actualmente estoy cursando mis estudios en Portugal. A raíz de la decisión de estudiar el Máster en Aveiro en los últimos años conocí una cultura con la que me siento especialmente identificada, lo que ha hecho que el esfuerzo de realizar el viaje entre Aveiro y Asturias semanalmente se convirtiese en una de las mayores recompensas.

Por tanto, la idea de este proyecto surge por el interés de estudiar los diferentes usos y funciones que realiza el saxofón en las distintas composiciones encargadas, por conocer la vida de esta saxofonista y la situación de la mujer en esa época y por valorar cómo podría llevarse a cabo y que características tendría en un momento más actual.

CUESTIONES DE PARTIDA Y OBJETIVOS

Cuando comenzamos con la investigación necesaria para la elaboración de este trabajo nos planteamos una serie de hipótesis con la finalidad de proporcionarle una dirección al proceso de búsqueda. Finalmente, éstas no incluían algunos de los aspectos que consideramos más importantes durante el desarrollo de la investigación, como la dimensión técnica. Las hipótesis iniciales eran las siguientes:

- La hipótesis principal de este trabajo se centra en el contenido de las obras. Al ser obras compuestas para Elise Hall, esperamos encontrar algunas similitudes o algo característico que sea común a todas ellas, ya sea por el gusto propio de la saxofonista o por remarcar y mostrar sus habilidades técnicas.
- Otra hipótesis está basada en la relación entre el número de obras encargadas y el número de obras estrenadas. Esperamos comprobar el estreno en los conciertos programados por Elise Hall de un porcentaje de las obras encargadas muy alto.
- La última de las hipótesis está relacionada con el de encargo de las obras. Suponemos que el proceso que Elise Hall llevó a cabo para la realización de sus encargos habría sido sencillo, incluso pensamos que algunos de los compositores habrían contactado con ella al estar interesados en crear repertorio para el saxofón.

La última de las hipótesis está vinculada con la figura del compositor Christian Lauba. Se basa en una suposición propia e individual, que se centra en la posibilidad de que Elise Hall recurriese a este compositor para realizar uno de sus encargos si estuviese viviendo en nuestra época. Esta hipótesis no podrá ser contrastada, pero me parece relevante destacar y comparar la labor realizada por todos los compositores en diferentes momentos de la época de la historia del saxofón.

Varias de las obras y sus compositores se han convertido en referencia para el repertorio del saxofón, siendo una valiosa fuente para conocer el tratamiento del instrumento durante su fase inicial. Por esta razón, hemos considerado que la recopilación y estudio de estas obras podría tener un gran valor. Los objetivos principales de este trabajo de investigación son:

1. Comprender el papel y la importancia de la figura de Elise Hall en la historia del saxofón.
2. Enmarcar el contexto histórico y social para entender las dificultades a las que Elise Hall debió enfrentarse por el hecho de ser mujer.

3. Investigar y catalogar las diferentes obras encargadas y financiadas por Elise Hall tratando de conocer su relación con los compositores contratados.
4. Analizar el uso del saxofón y el tratamiento que éste recibe por los compositores en un número representativo de obras.
5. Investigar acerca de la figura de Christian Lauba y su importancia en el desarrollo del saxofón.
6. Conocer las aportaciones al desarrollo del repertorio del saxofón de Christian Lauba.

Responder a dichos objetivos me parece imprescindible para entender el rápido desarrollo del saxofón dentro del círculo de compositores de la época. Para ello hemos tratado de conocer si realmente conocían las características de este instrumento.

En lo que respecta al marco teórico, en la actualidad existen diversos estudios y libros en los que aparecen datos acerca de Elise Hall. En algunos de estos libros, como *The Cambridge companion to the saxophone* (Ingham, 1998) o *Historia del saxofón* (Segarra, Historia del saxofón, 2004), podemos encontrar muchos datos acerca de su biografía y algunos listados de las diversas obras encargadas, pero en ninguno de ellos existe un análisis centrado en el uso del saxofón y en la búsqueda de similitudes entre las diferentes obras.

El trabajo estará dividido en seis partes:

- La primera de ellas se centrará en la contextualización histórica y sociocultural donde se sitúan los dos ejes centrales de la investigación: el saxofón y Elise Hall. Para ello, haremos una breve reseña de la situación del saxofón en aquellas fechas. Por otro lado, trataremos de reflejar los aspectos relacionados con Elise Hall: la situación de la mujer en esa época, las diferentes dificultades superadas para conseguir sus objetivos, y veremos también algunos de los comentarios que se realizaron sobre ella y que no la alejaron de sus metas. De esta manera, abordaremos, contextualizaremos y daremos explicación a las circunstancias que le influyeron durante todo el proceso.
- El segundo apartado consistirá en la recopilación del número total de obras encargadas por Hall, así como de su fecha de estreno, lugar e intérprete siempre que sea posible.
- El tercer apartado, la parte principal del trabajo, se basará en el análisis del uso del saxofón en las obras seleccionadas. Para ello, nos fijaremos en la utilización por parte

de los compositores de algunos aspectos como: el ámbito del saxofón, los recursos sonoros, la gama de dinámicas, la variedad tímbrica, etc.

- En el cuarto apartado trataremos la actualización idiomática contemporánea sucedida posteriormente.
- El quinto apartado se centrará en la figura de Christian Lauba, uno de los principales representantes de las composiciones contemporáneas para saxofón.
- En el último apartado, investigaremos sobre las aportaciones al repertorio del saxofón de Christian Lauba, así como su contribución al propio desarrollo del saxofón.

Finalmente, tras el desarrollo de los apartados citados anteriormente y la consecución de los objetivos fijados en el inicio del trabajo, las conclusiones obtenidas darán respuesta a las hipótesis planteadas.

METODOLOGÍA

En cuanto a los métodos de investigación utilizados, fue necesario tanto el uso de métodos cualitativos como cuantitativos. Gracias al método cuantitativo pudimos dar respuesta a la parte de contextualización y obtener datos concretos sobre el número total de obras encargadas y el estreno de ellas, así como realizar un análisis formal de las obras. Utilizando el método de investigación cualitativo y basándonos en datos obtenidos de forma cuantitativa valoramos la dificultad de las obras y la relación de Elise Hall con los compositores. Además, nos guiamos por el método histórico, mediante el cual recopilamos información sobre los acontecimientos y realizamos un análisis que nos permitió sintetizar la información para construir un relato coherente sobre los acontecimientos ocurridos. Por otro lado, utilizamos el método comparativo para obtener conclusiones acerca del uso y trato del saxofón en las composiciones comisionadas por Elise Hall.

La saxofonista Elise Hall encargó un total de 22 obras, siendo la mayoría de ellas desconocidas incluso para saxofonistas profesionales debido en parte a su difícil acceso por no estar presentes en las tiendas de música. Después de realizar una exhaustiva búsqueda encontramos el catálogo completo de las obras encargadas en el libro *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Ingham, 1998), y tras examinar dicho catálogo vimos que algunas de las obras nunca habían sido editadas, otras habían sido descatalogadas y una de ellas incluso estaba desaparecida.

Finalmente, el proceso se llevó a cabo de la siguiente manera: algunas de las partituras, que sí habían sido editadas, fueron localizadas en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Oviedo, como la *Légende* de Florent Schmitt; y otras fueron compradas personalmente: *Rapsodie* de Claude Debussy, *Impression d'Automne* y *Légende* de André Caplet, *Premier Concerto* de Paul Gilson y *Rhapsodie op.26* de Jules Mouquet. Sin embargo, tras varias búsquedas y consultas en la base de datos *WorldCat*¹ vimos que de muchas de las obras sólo se conservaban sus manuscritos en la biblioteca del *New England Conservatory of Music* situado en Boston, EE. UU. Por ello, gestionamos la posibilidad de obtener las obras existentes en dicho conservatorio a través de un préstamo interbibliotecario de la Universidade de Aveiro, pidiendo presupuesto para asumir los posibles costes derivados. Tras varios meses, entre las compras realizadas y los préstamos hemos llegado a reunir un total de 16 obras. Una

¹ WorldCat es una base de datos de información sobre colecciones bibliotecarias. Facilita la identificación y el acceso a las colecciones bibliotecarias desde cualquier parte del mundo.

vez realizado un primer acercamiento a las obras, decidimos analizar 10 de ellas por considerarlas de mayor interés para cumplir los objetivos del trabajo. Esto se debe a que en algunas ocasiones existen varias composiciones del mismo autor en las que comprobamos que el tratamiento recibido por el saxofón es muy similar. Además, nos ha parecido más interesante, trabajar un menor número de obras con mayor profundidad, que realizar un análisis somero de un elevado número de obras.

Por otra parte, tuvimos la dificultad de fijar el límite del campo de investigación y la línea de trabajo, ya que existen múltiples maneras de obtener información y conclusiones acerca de un mismo tema. Por ello, para el análisis de las obras decidimos basarnos en uno de los libros con mejores referencias: *The New Grove* (Sadie, 1984). Partiendo de las características del impresionismo expuestas en esta enciclopedia, realizamos un análisis de las diferentes obras tratando de comprender el papel que tenía el saxofón en ellas. Más tarde, veríamos si efectivamente existía una evolución del tratamiento realizado por los distintos compositores a lo largo de los años, ya que el saxofón fue adquiriendo mayor importancia en los escenarios de todo el mundo tras la publicación y el estreno de algunas de estas obras.

El análisis consta de diferentes partes con el objetivo de que podamos conocer la idea o el tratamiento que el compositor quería darle al saxofón.

Por un lado, realizamos un análisis rítmico-melódico de los motivos principales de las obras, hablamos de los diferentes modos y escalas utilizadas en las obras en el caso de que los hubiese y explicamos algunas de las variaciones encontradas en las distintas ediciones publicadas.

Por otro lado, analizamos la instrumentación y la textura de las obras, así como la extensión y los efectos tímbricos utilizados, observando la función del saxofón dentro del conjunto. Decidimos prescindir de la realización de un análisis armónico exhaustivo ya que este no proporcionaría datos relevantes acerca del tema que queríamos tratar: el uso del saxofón, siendo nuestro interés principal ver qué papel realiza este instrumento como parte del conjunto para la creación e interpretación de algunas de las características más notables del impresionismo, como pueden ser: el uso de trémolos y ostinatos, la fragmentación de los temas en motivos cortos o la utilización de ritmos con efecto de improvisación.

Por último, en algunas de las obras fue posible conseguir tanto la partitura original para orquesta como la posterior reducción para saxofón y piano, y en muchas ocasiones dicha reducción fue realizada por el propio compositor. Sin embargo, ya que algunas de las obras

originalmente son para saxofón y piano y de otras no fue posible obtener la partitura completa para orquesta, optamos por analizar las partituras para saxofón y piano siempre que fuese factible. Esta decisión se basa en la intención de mantener constante el mayor número de variables posibles.

Para la obtención de material bibliográfico, realizamos búsquedas en diferentes bases de datos de universidades españolas e internacionales.

1. Contextualización de la investigación: El saxofón y su pionera Elise Hall

1.1. El saxofón

Adolphe Sax presentó por primera vez el saxofón en la exposición de la industria belga de 1841, se trataba de un prototipo de saxofón bajo en Do. Tras varias modificaciones para perfeccionarlo, la familia de saxofones fue finalmente patentada el 21 de marzo de 1846, aunque no estaría construida en su totalidad hasta 1849. Gracias a la gran amistad que Sax tenía con los compositores más afamados del entorno musical parisino, el saxofón comenzó a aparecer en alguna de las composiciones sinfónicas y operísticas de la época. Concretamente, el 3 de febrero de 1844 aparece por primera vez, en el *Hymne Sacré* de Hector Berlioz, un saxofón bajo en Do. Se trata de una obra que el propio Berlioz arregló para sexteto de instrumentos de viento –en el cual todos los instrumentos hubiesen sido creados por Adolphe Sax²-. El 1 de diciembre de ese mismo año, 1844, el saxofón participa en el conservatorio de París en la ópera de Georges Kastner *Le dernier Roi de Juda*.

Por otro lado, Sax se propuso la incorporación de este instrumento a alguna de las formaciones musicales más importantes. Tras la decadencia de las bandas militares en los años anteriores, se realizaron dos propuestas diferentes con formaciones nuevas, que fueron votadas a través de un concurso público. Una de ellas estaba defendida por Michael Caraffa (director del *Gymnase Militaire*) y la otra propuesta estaba defendida por Adolphe Sax. En la siguiente tabla podemos ver las diferentes formaciones (Segarra, 2004, pág. 33):

Propuesta A. Sax	Propuesta Caraffa
2 Saxhorns Mib	1 Flautín
2 Saxhorns Sib	1 Requinto
4 Saxhorns Mib (tenor)	2 Clarinetes solistas
2 Saxhorns Sib (barítonos)	7 Clarinetes primeros
2 Saxhorns Mib (bajos)	7 Clarinetes segundos
4 Saxhorns Mib (contrabajos)	4 Oboes

² Trompeta de cilindros Mib, pequeño bugle cilindros Mib, gran bugle cilindros Sib, clarinete soprano, clarinete bajo, saxofón bajo en Do.

6 Trompetas de tres cilindros	4 Fagotes
2 Trombones de cilindros	2 Trompas ordinarias
2 Trombones de varas	2 Trompas de pistones
2 saxofones	2 Trombones <i>Sax</i> de cilindros
1 pequeña Flauta en Reb	2 Cornetas de pistones
1 Requinto Mib	3 Trompetas
6 Clarinetes Sib	4 Ophicléides
5 percusión	4 Percusión

Tabla 1-1 Propuestas presentadas por Adolphe Sax y Michael Caraffa

Finalmente, tras la victoria de Adolphe Sax, el saxofón fue incorporado oficialmente a las bandas militares de Francia el 19 de agosto de 1845.

Más adelante, ante la necesidad de formar intérpretes de este nuevo instrumento se creó en 1857 una clase de saxofón impartida por el propio Adolphe Sax en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, destinada exclusivamente a alumnos militares³. Estas clases se extendieron hasta 1870, cuando los problemas económicos y las consecuencias de la guerra Franco- Prusiana impidieron su continuidad. Este hecho, y la muerte de Sax en 1894, sumada a la de sus principales aliados (Berlioz y Kastner), provocaron un letargo para el saxofón desde finales del siglo XIX hasta los años veinte. Su desarrollo se vio dificultado, ya que, un instrumento musical no puede imponerse sin virtuosos, pero suponiendo que los hubiera, ¿qué repertorio podrían interpretar? A la necesidad de formar nuevos intérpretes se le añadía la necesidad de crear y tener un repertorio propio para el instrumento. Es aquí cuando aparece la figura de Elise Boyer Hall.

1.2. Elise Hall

Elisabeth Swett Coolidge-Hall nace en 1853 en París. Fue esposa de un eminente cirujano de Nueva York llamado Richard John Hall, y durante un viaje a California contrajo unas fiebres tifoideas. Como secuela de la enfermedad perdió audición y su marido le aconsejó la práctica

³ Hay que tener presente que A. Sax no fue nunca profesor del Conservatorio. Estas clases, aunque se impartían en los locales del Conservatorio, dependían económica y administrativamente del Ministerio de la Guerra con una subvención anual de 20.000 francos (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999, pág. 51).

de algún instrumento de viento, pero no fue hasta 1897, cuando al enviudar y trasladarse a Boston decidió dedicar su tiempo al estudio del saxofón (Segarra, 2004, pág. 74).



Ilustración 1-1 Elise Hall con su saxofón en 1905

Hall se volcó de lleno en la difusión del saxofón, que con 50 años de historia apenas contaba con repertorio original. Hall comenzó a moverse por el círculo artístico, y fundó y promovió el Boston Orchestral Club⁴. Tras aparecer en 1900 actuando en esta formación y observar la escasez de repertorio para este instrumento, encargó obras a los compositores más importantes del momento. Elise Hall recibió el reconocimiento y el apoyo de Frederick Hemke, uno de los saxofonistas estadounidenses más reconocidos:

⁴ Orquesta de músicos aficionados, que en los conciertos era reforzada por miembros de la orquesta sinfónica de dicha ciudad. Su director era George Longy, quien además era el profesor de saxofón de Elise Hall.

...su dedicación fue única y ella debe ser reconocida como la primera músico americana que interpretó la literatura de saxofón con orquesta en la sala de conciertos, y encargó trabajos a grandes compositores (Segarra, *Historia del saxofón*, 2004, pág. 447).

En 1902 fue nombrada presidenta de la Boston Orchestral Club y dos años más tarde se convirtió en su mayor benefactora. Este proceso era una tarea difícil para cualquier músico amateur, pero debemos añadir y tener en cuenta que la mujer en esa época estaba subordinada a la figura del marido. Esa situación de sumisión de la mujer socialmente normalizada había sido enunciada, por ejemplo, por Napoleón en las primeras décadas del siglo XIX: “al igual que un peral pertenece al propietario de las peras, la mujer es propiedad del hombre, al que provee de hijos” (Beauvoir, 1989, pág. 161). Recontándolo en el siglo XX, Simone de Beauvoir establece una crítica que refleja el cambio de mentalidad ocurrido sobre este tema en el siglo XX.

Las mujeres estaban constantemente consideradas como seres inferiores⁵ y con menor derecho que los hombres; en 1848 el sufragio masculino⁶ ya estaba extendido, al quedar suprimido el sufragio censitario⁷, pero no ocurría lo mismo con el voto femenino. Un ejemplo de esta desigualdad podemos verlo en la siguiente tabla:

Países:	Derecho masculino al voto en elecciones nacionales	Derecho femenino al voto en igualdad al masculino
Estados Unidos	1868	1920
Francia	1848	1944

Tabla 1-2 Diferencia del voto masculino y femenino

Para reclamar esta situación, Hubertine Auclert⁸ funda en Francia en 1876 una Asociación, *Le Droit des femmes*, y más tarde, en 1880, *Le Suffrage des femmes*. Pronto se consagró como articulista en el diario *Le Radical*, donde publicó una larga serie de artículos en una sección titulada “Féminisme”. Este periódico le sirve de plataforma para desarrollar y

⁵ En 1888, un inglés escribía: “Las mujeres no sólo no son la raza, ni siquiera son la mitad de la raza, sino una subespecie destinada únicamente a la reproducción” (apud. Beauvoir, 1989, pág. 191).

⁶ El sufragio masculino permitía votar a la totalidad de los hombres que cumplieren los requisitos legales.

⁷ El sufragio censitario es aquel en que se limita la composición del cuerpo electoral de manera que se excluye de la titularidad, y por ende del ejercicio, a determinados grupos o categorías de personas.

⁸ Es una de las figuras más emblemáticas dentro del panorama de la reivindicación feminista en la Francia de finales del siglo XIX.

divulgar con regularidad un discurso reivindicativo en el que aborda todos los aspectos que afectaban a la mujer de su tiempo y sobre todo la cuestión de la legalización de sus derechos. Su colaboración en otros periódicos, como *La Libre Parole*, en la sección “Les Droits de la femme”, y en particular en la revista que ella misma fundó en 1881, *La Citoyenne*, le permitió divulgar su postura para formar y sensibilizar la opinión pública. No fue hasta 1897 cuando se aprobó una ley que permitía a la mujer ser testigo ante los tribunales. A pesar de todos sus esfuerzos, Auclert murió en 1914 sin haber conseguido la legalización del voto de la mujer (Bernabé, 2016, pág. 799). Simone Beauvoir en su libro *El segundo sexo* detalla algunos de los comentarios que aparecían en el informe *Officiel* tras rechazar la votación realizada en 1932 de la enmienda que habría concedido a las mujeres el derecho a voto.

El lugar de la mujer es el hogar; las discusiones políticas traerán la discordia entre los cónyuges, las mujeres son diferentes del hombre, votar es una carga y no un derecho, las mujeres no son dignas de ellos, son menos inteligentes y están menos instruidas que el hombre, no tienen educación política, votarían siguiendo instrucciones del marido, etc (Beauvoir, 1989, pág. 191).

Finalmente, no es hasta 1945 cuando la mujer francesa adquiere plena capacidad política.

Pero además de las dificultades sociales, Elise Hall también debió enfrentarse a los prejuicios artísticos existentes ante la posibilidad de que una mujer fuera instrumentista. En la revista *Musical Standard* aparecen las siguientes afirmaciones:

Es posible que las mujeres no puedan tocar instrumentos de metal y mantener un aspecto hermoso, y ¿por qué van a destrozar su aspecto?

Hay que admirar siempre a la mujer, la encantadora mujer, excepto cuando toca en una orquesta.

En poco tiempo, los hombres descubrirán que están siendo desplazados paso a paso y con éxito en otra esfera más por el sexo débil...cada vez tendrán preparados menos puestos de trabajo que les esperen... (Green, 2001, pág. 71. [Traducción Pablo Manzano])

La superación de todas estas dificultades hace que la figura de Elise Hall cobre aún mayor importancia, ya que además de encargar un gran número de obras también llevó a cabo el estreno de algunas de ellas⁹. Su aportación hizo que el saxofón viera la luz e interviniera como solista en los mejores escenarios de Estados Unidos, facilitando su rápida difusión y aceptación

⁹ El 29 de enero de 1901 interpretó el *Divertissement Espagnol* de Charles Martin Loeffler, el 7 de enero de 1903 tocó la obra de George Longy, *Impression*. El 17 de mayo de 1904, Elise Hall presentó en el Nouveau Théâtre de París el *Choral Varié* de Vincent d'Indy, obra encargada al compositor un año antes y estrenada en Boston el 15 de enero de 1904. Vuelve a tocar esta obra en la Sala Pleyel en marzo de 1905 junto a la *Légende* (1903) de André Caplet, el *Lento en Do menor* (1904) de Longy y el *Divertissement espagnol* (1900) de Charles Loeffler.

entre el público más erudito. Algunas de estas obras y sus compositores se han convertido en referencia del repertorio para saxofón. A pesar de realizar la mayoría de su actividad musical desde Boston, donde fundó el Orchestral Club de Boston, Elise Hall estaba ligada a la vida en París, ciudad donde había nacido y residido hasta la muerte de su marido.

Por último, tras las dificultades para encargar obras y posteriormente poder estrenarlas, Elise Hall también se vio inmersa en las dificultades y críticas al resultado de sus trabajos. Lamentablemente, muchas de estas críticas al ámbito profesional de la americana tenían como base los prejuicios hacia ella como mujer, por el simple hecho de ser mujer. Prueba de ello es la publicación recogida por la revista *Le guie musicale* en 1904:

La choral para saxofón de Mr D'Indy es un trabajo fuerte y madame Elise Hall lo ha tocado muy bien y con bella sonoridad, pero francamente, este instrumento difícilmente conviene al bello sexo (apud Segarra, 2004, pág. 80).

Aunque no todas las publicaciones criticaban ese aspecto. *La Revue Musicale* en junio de 1904 publicó: “Madame Elise Hall tocó con expresión y ofreció un encanto a ese timbre que ni es semejante a la flauta ni al clarinete, pero ha pedido prestada alguna cosa a los dos para reunirlos” (apud Segarra, 2004, pág. 79).

Hall, también destacó por sus ideales respecto a la música, y por intentar cambiar el sistema americano. En el siguiente artículo publicado en el *Musical America* el 26 de febrero de 1910, podemos apreciar el pensamiento crítico de Elise Hall sobre la educación musical:

Si alguien sin talento desea recibir lecciones, de acuerdo. Pero que él o ella lo hagan en su casa, pagando a un profesor privado. Aquí se destinan demasiados fondos a esta cuestión. Cualquiera puede contratar los servicios del mejor profesor pagando sus honorarios. Esto no debería suceder. En el Conservatorio de París nadie es admitido hasta que no se superan los exámenes demostrando unas habilidades incuestionables, y una vez dentro, allí se trabaja de un modo en el que aquí no podemos ni soñar. Los pianistas pueden aprender a aporrear cada nota en el tiempo. Pero ¿qué es eso? Todos los instrumentistas deberían cantar cada nota de sus melodías antes de tocarlas para aprender cada línea melódica, cada acento, la amplitud de cada frase. Esto hace posible sentir la música. Al menos, esta parte del aprendizaje musical se enfatiza en París.

Aquí respetamos el gran movimiento musical, pero creo que todavía no hemos conseguido un genuino espíritu artístico. En Boston, por ejemplo, tenemos camarillas, la camarilla de esto o la camarilla de aquello otro. Estos círculos son estrictamente autosuficientes. En Europa los músicos y los estudiantes se reúnen en los cafés para discutir cuestiones artísticas actuales. Tras un exitoso concierto el camerino se llena de amigos y críticos, venidos para elogiar y felicitar. Si la interpretación no ha sido buena se puede silbar y yo, personalmente, no veo ninguna objeción a proceder de tal manera.

Esto ayuda a elevar la interpretación, no a los intérpretes, y nunca debe tomarse como algo personal. Me parece bueno que los músicos sepan cuándo han tocado mal. Desafortunadamente estas condiciones no se dan en América.

Aquí tenemos un ambiente bastante diferente. Tomemos como ejemplo a los músicos de las orquestas. ¿Se les ve entusiasmados con la música? Es un negocio. A ellos les pagan por horas y nada debe alterar su bienestar, aunque resulte desalentador ver durante un ensayo a un músico interrumpir su ejecución para mirarse el reloj y abandonar la sala. Tampoco es fácil mantener una orquesta aficionada unida, puede creerse. Dicho de un modo agradable, no considero que América en su actual estado pueda compararse con Europa como lugar que favorezca el desarrollo artístico. (Musical América, 1910, pág. 15. Republicación de James Noyes en < <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> > [Traducción Marcelo Morante]).

February 26, 1910. **MUSICAL AMERICA** 15

THE SAXOPHONE, HER MEDIUM OF MUSICAL EXPRESSION

Mrs. R. J. Hall, Who Appears as Soloist With the Boston Symphony Orchestra, Has Developed Her Art to a High Plane—She Has Strong Convictions Regarding Musical Conditions—Thinks It Is Proper to Hiss an Inadequate Performance

Boston, Mass., Feb. 21.—Mrs. R. J. Hall, under whose management the Orchestral Club of this city, now numbering about 150, will give a much anticipated concert of modern French music on the 25th, is one of the individuals to whom the public of this city owes boundless thanks for her industry and self-sacrificing enterprise in making known here so much of the interesting music that is being written to-day.

The labor, down to the smallest details, and the enormous expense of this undertaking have been Mrs. Hall's, almost from the time of the formation of the Orchestral Club in 1894. In proportion to the period of its existence and the number of concerts per season, this organization has produced more significant novelties than any other orchestra in the country. Nor is it the fault of Frenchmen that most of these novelties were French. Not the least interesting features of the concerts has been the masterly conducting of Georges Longy, first oboist of the Boston Symphony Orchestra.

Mrs. Hall, a broadly educated musician, a saxophonist of uncommon skill and a pupil of Georges Longy, is the first amateur to have played with the Boston Symphony Orchestra. This occurred when the first "L'Arlésienne" suite of Bizet was played at Symphony Hall on the 24th and 25th of last December. Then it proved difficult to find a competent saxophonist, which the score imperatively demands, and it was Mrs. Hall who completed the orchestral forces.

The weather outside was damp and cold, and the hall was hot, which heightened the pitch of the strings of the orchestra, and the pitch of the Boston Symphony Orchestra is already pretty high. It was necessary to hang small heating vessels both inside and outside the tube of the instrument to make its tone equivalent to that of the band. Mrs. Hall labored under difficulties, the more so as in the interval before beginning it was impossible to tell what change might have taken place in the cooling tube, but she played her solo in the first movement with a beauty of tone and legato which more than did justice to the traditions of the orchestra, she maintained balance of tone in a hall to which she was not accustomed, and her intonation, in spite of the conditions, was true.

Mrs. Hall has received most of her musical education in Paris, where she has often played at important concerts, and there are few of the prominent French composers of the day who have not written, or are not writing, music for her. She is now dividing her studies between the saxophone and the double-bass clarinet, a modern instrument in which she is deeply interested. The double-bass clarinet, recently invented, has been very sparingly employed of late years by contemporary composers. It has a full, rich tone throughout an extensive register, which embraces the lowest C. The lower tones, in fact, resemble those of an organ. There is every likelihood that the instrument will rapidly come into general use by progressive musicians.

Mrs. Hall has opinions upon the subject of musical education which are worthy of careful consideration. She considers, for instance, that few students in America are taught to listen properly, and to remedy this defect she recommends far more extended courses in solfeggio and class lessons—for those who have ability warranting musical instruction. She thinks that conservatories should be subvented by the State or the city, that none but the talented should be admitted to the classes, and that the professors should be only musicians of the highest renown. "If some one without talent wishes to take lessons, very good. But let him or her take them at home and pay a private teacher. There is too much finance in the matter here. Any one can command the services of the best teacher by paying his price. This should not be. At the Paris Conservatoire no one is admitted until they have passed examinations showing unquestionable ability, and then there is training such as we do not dream of in this country. Pianists can learn to hit notes in time. What is that? Every instrumentalist should sing every note of his melodies before playing them, to get their curve, their accent, their breath. Then it is possible to feel the music. That part of musical training is emphasized in Paris, at least.

"With due respect to the great musical movement here, I do not think that there is yet enough of the genuine artistic spirit. Here in Boston, for instance, we have the clique, the clique, and so on. These circles keep strictly to themselves. In Europe musicians and students meet at the cafes to discuss artistic questions of the day. After a successful concert the green room is packed with friends and critics, come to commend and congratulate. If the performance has not been good it may be hissed, and I, for one, have no objections to such a proceeding. It is leveled at the performance, not the performer, and it should not be taken in a personal sense. It is well that a musician should know when he or she has performed inadequately. But these are not the conditions in America.

"—There is little of such atmosphere here. Take, for instance, the orchestral players. How often are they seen enthusiastic over their music? It is business. They are paid by the hour—not a bad provision for their welfare, yet how disheartening it can be, during an earnest rehearsal, to see a player stop, look at his watch and leave. Nor is it an easy matter, I can tell you, to keep an amateur orchestra together. For all the pleasant things could be said on the subject I cannot say that I consider America in its present state compares well with Europe as a place for artistic development."

O. D.

LHEVINNE IN MILWAUKEE

Large Audience Stirred by Brilliant Program Brilliantly Executed

MILWAUKEE, Feb. 21.—Although Milwaukee has listened to at least a score of well-known pianists this season, it was left for Joseph Lhévinne to create a genuine furor. Lhévinne appeared at the Pabst Theater, under the auspices of Mrs. Clara Bowen Shepard, and was greeted by an audience more than usually large.

Lhévinne's program brought a change of subject, at least in six numbers, which had not been played in public in Milwaukee, or not for a long time. One of the most appreciated of these was Rubinstein's Prelude and Fugue, played in the virile style of Rubinstein himself. Beethoven's grand E flat sonata, opus 81, brought a storm of applause, the audience realizing that it was listening to a wonderful Beethoven interpretation. The remarkable rendition of the Chopin and Mendelssohn selections was also a source of great pleasure. Mendelssohn's "Auf Flügeln des Gesanges" was played with a magnificent singing tone, while the entire Chopin group and the Liszt rhapsody were brilliantly executed. Lhévinne was liberal with his encores, and this was pleasing to the audience. The Liszt "Faust Potpourri" formed a brilliant close to a brilliant program.

M. N. S.

Dr. Frederick Cowen's new choral work, composed for the next Cardiff Festival, is entitled "The Veil." The text is from Robert Buchanan's poem, "The Book of Omm."

A memorial service for Carl Halir, in which many of the most prominent Berlin musicians participated, was held in Berlin last month.

Arthur Van Deyck, the Milwaukee baritone, sang in the recent first performance of Ulrich Hildebrand's cantata, "The Golden Sun," in Stettin.

—Photo Copyright Boston Photo News Co.

Mrs. R. J. Hall, One of Boston's Best Known Musicians, Who Has Introduced Much of the Modern-day Music at Concerts Under Her Direction



Ilustración 1-2 Artículo acerca de Elise Hall descubierto por James Noyes.

Este mismo artículo, descubierto por James Noyes con la ayuda de Jean Morrow en el *New England Conservatory of Music*, se hace eco de la capacidad saxofonística de Elise Hall:

Hall, persona de amplia formación musical, saxofonista de singular habilidad y pupila de Georges Longy, es la primera instrumentista amateur que ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Boston. Este suceso ocurrió cuando se interpretó la primera suite de “L'Arlesienne” de Bizet en el Symphony Hall los días 24 y 25 de diciembre del pasado año. En aquellos momentos resultó extremadamente difícil encontrar un saxofonista competente y la Sra. Hall completó la plantilla orquestal. (Musical America, 1910).

Podemos concluir que, pese a todas las críticas recibidas, la importancia de Elise Hall en el desarrollo del saxofón es incuestionable, tanto por el gran número de obras que encargó, como por la aparición del saxofón en las salas de concierto más importantes de la época y por su involucración en la mejora de los sistemas de educación musical.

2. Los encargos de Elise Hall

Para enriquecer convenientemente sus programas, Elise Hall encargó obras de concierto para saxofón a Charles Loeffler (1861-1935), Georges Longy (1868-1930), Paul Gilson (1865-1942), Claude Debussy (1862-1918), André Caplet (1878-1925), Vicent d'Indy (1851-1931), Georges Sporck (1870-1943), Jules Mouquet (1867-1946), Henry Woollett (1864-1936), Paul Dupin (1865-1949), León Moreau (1870-1946), Philippe Gaubert (1879-1941), Jean Huré (1877-1930), Gabriel Grovlez (1879-1944), François Combelle (1880-1953) y Florent Schmitt (1870-1958). En total, fueron veintidós partituras encargadas, escritas y la mayoría de ellas estrenadas entre 1900 y 1918.

2.1. Listado de obras: estreno

Obra	Compositor	Año	Estreno
<i>Divertissement espagnol</i>	Loeffler, Charles	1900	29 de enero de 1901, Boston
<i>Premier concerto</i>	Gilson, Paul	1902	Nunca (versión con orquesta encontrada recientemente)
<i>Impression</i>	Longy, Georges	1902	7 de enero de 1903
<i>Légende</i>	Caplet, André	1903	París (sala Pleyel ¹) 19 de enero 1905 (por Elise Hall)
<i>Rhapsodie</i>	Debussy, Claude	1903	11 de mayo de 1919, París. (Bajo la dirección de André Caplet) Saxofonista: François Combelle
<i>Choral Variée</i>	D'Indy, Vincent	1903	15 de enero de 1904, Boston. 17 de mayo de 1904, Nouveau Théâtre de París ²
<i>Ballade carnavalesque</i>	Loeffler, Charles	1903	1904. Primera grabación 2002 (Loeffler, 2002).
<i>Rhapsodie (lento)</i>	Longy, Georges	1904	Sala Pleyel marzo 1905

¹ Sala de conciertos situada en la calle Faubourg Saint-Honoré del VIII distrito de París. Es la sede de la Orquesta filarmónica de Radio France y de la Orquesta de París.

² Sala de espectáculos parisina situada en el número 15 de la Rue Blanche, en el distrito 9.

<i>Impresión D'Automme</i>	Caplet, André	1905	1906
<i>Légende</i>	Sporck, Georges	1905	2 de enero de 1906 en Boston, bajo la dirección de Longy.
<i>Rhapsodie op.26</i>	Mouquet, Jules	1907	No existen referencias
<i>Octour no. 1</i>	Woollett, Henry	1909	1912
<i>Siberia, Poème Symphonique</i>	Woollett, Henry	09/10	11 de marzo 1912, por Elise Hall
<i>Chant pour saxophone</i>	Dupin, Paul	1910	Tardó en estrenarse o nunca llegó a hacerlo (Segarra, Historia del saxofón, 2004, pág. 81).
<i>Pastorale</i>	Moreau, León	1910	Encontrada una grabación de 2011
<i>Poème elegiaque</i>	Gaubert, Philippe	1911	11 de marzo 1912 por Elise Hall
<i>Suite</i>	Grovlez, Gabriel	1915	Tardó en estrenarse o nunca llegó a hacerlo (Segarra, Historia del saxofón, 2004, pág. 81).
<i>Andante</i>	Huré, Jean	1915	Estrenada en Nueva York el 4 de junio de 2012 por el saxofonista clásico Javier Oviedo.
<i>Concerstuck</i>	Huré, Jean	1915	Tardó en estrenarse o nunca llegó a hacerlo (Segarra, Historia del saxofón, 2004, pág. 81). Sin embargo, encontramos la primera grabación del mundo, realizada por Javier Oviedo en 2008.
<i>Légende op.66</i>	Schmitt, Florent	1918	1933-Marcel Mule premieres Legend by Florent Schmitt (written for Elise Hall)
<i>Fantaisie Mouresque</i>	Combelle, François	1920	No existen referencias

Tabla 2-1 Listado de obras encargadas por Elise Hall por orden cronológico

3. El uso del saxofón en las obras encargadas por Elise Hall

3.1. DIVERTISSEMENT ESPAGNOL - Loeffler, Charles (1900)

Charles Martin Loeffler (1861-1935) era el violinista principal de la *Boston Symphony Orchestra* y fue el primer compositor, tras las recomendaciones de Georges Longy, al que Elise Hall le encargó una obra para saxofón. Como indica el título, la obra fue compuesta para orquesta y saxofón, teniendo el saxofón más importancia que el resto de los instrumentos dentro de la formación.

El estreno de la obra fue realizado por la propia Elise Hall el 29 de enero de 1901 en Boston. Encontramos una reseña en el *Boston Journal* sobre un concierto posterior ofrecido en abril, que incluía el *Divertissement Espagnol*, en el que se reflejan las capacidades de Elise Hall y la escasez de repertorio existente: “La señora Hall posee un sonido bello y una técnica magistral. Es una lástima que la literatura para este impresionante instrumento no sea demasiado larga” (NoyesDebussy)¹.

Sin embargo, en el libro *Devil’s Horn*, encontramos que Loeffler, a pesar de aceptar el encargo por parte de Hall y de ser el primer compositor en dedicarle una obra, no deja en muy buen lugar su trabajo:

Y Loeffler, algunos años después del estreno de la composición, hizo todo lo posible por desaparecer *Divertissement Espagnol*. En respuesta al crítico de San Francisco, Alfred V. Frankenstein, quien preguntó sobre el trabajo, un asistente escribió: “El Sr. Loeffler, que actualmente está enfermo, desea decirle al Sr. Frankenstein que el trabajo para saxofón y orquesta no está publicado. y que la partitura ha sido destruida al igual que las partes. La obra fue menos que insignificante y por tanto su destrucción no es una pérdida para el mundo (Segell, 2006).

En cuanto al análisis de la obra, a pesar de que no existe una división como tal por parte del compositor, podemos dividirla en tres movimientos de carácter contrastante. El primero de ellos, *Moderato*, es el más largo y en el que el saxofón realiza un papel más importante debido a la realización de varios solos. El segundo movimiento es el *Andante*, está escrito en un 4/4 y es el único movimiento con subdivisión binaria, ya que durante el resto de la obra el compositor utiliza los compases de 12/8, 3/8 y 6/8. En este segundo movimiento el saxofón interpreta la melodía casi en su totalidad, aunque nunca con carácter solístico. Por último, en el tercer

¹ NOYES, James. *La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy* [en línea] Adolphe Sax < <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> > [consultado 12 marzo 2019]. Traducción Marcelo Morante.

movimiento, *Allegro Moderato*, el saxofón realiza la melodía en numerosas ocasiones, pero al igual que en el segundo movimiento no lo hace con carácter solístico.

La obra comienza con un solo del saxofón doblado por los clarinetes y acompañado de otro solo realizado por el arpa. Se presentan así dos características que se repiten a lo largo de la obra; por un lado, a pesar de que el saxofón realizará varios solos, en la mayoría de ellos estará doblado por otro instrumento: el clarinete; por otro lado, desde el inicio podemos intuir que tanto el saxofón como el arpa tendrán papeles destacados a lo largo de la obra. A continuación, podemos ver un pequeño ejemplo:



Ilustración 3-1 Tema presentado en el saxofón



Ilustración 3-2 Tema doblado por los clarinetes



Ilustración 3-3 Acompañamiento realizado por el arpa

A nivel tímbrico, observamos que el saxofón realiza varios solos durante el primer movimiento y cada uno de ellos supone la presentación de un motivo nuevo, que posteriormente será interpretado de forma conjunta con otros instrumentos de la orquesta. En las siguientes imágenes, podemos ver cómo utilizando el mismo motivo consigue diferentes ambientes sonoros a través de los distintos timbres con los que combina el saxofón:

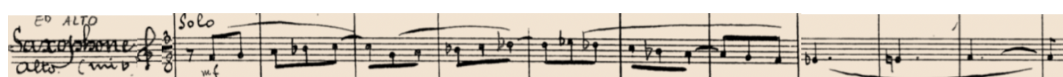


Ilustración 3-4 El saxofón presenta el nuevo motivo



Ilustración 3-5 El saxofón interpreta el mismo motivo por segunda vez, acompañado por la flauta y las violas

Ilustración 3-6 El saxofón realiza el motivo por tercera vez, doblado por violines y violas

Ilustración 3-7 Última aparición del motivo, en esta ocasión con notas de paso

A nivel melódico, podemos destacar los diálogos formados a través de la combinación de varios instrumentos, como podemos ver en el siguiente ejemplo entre los clarinetes, el fagot y el saxofón:



Ilustración 3-8 Diálogo entre clarinetes, fagot y saxofón

Otro hecho llamativo lo encontramos en la escritura a lo largo de la obra, en varias ocasiones la voz del saxofón aparece en un color de escritura más claro, lo que hace pensar que podrían tratarse de anotaciones posteriores. Además, en muchas de las anotaciones, como a lo largo de todo el tercer movimiento, la melodía está escrita sin transportar con una anotación en la que el compositor aclara que está en el tono original, en Do. Sin embargo, durante el primer movimiento, el compositor escribe en una ocasión que está transportado:

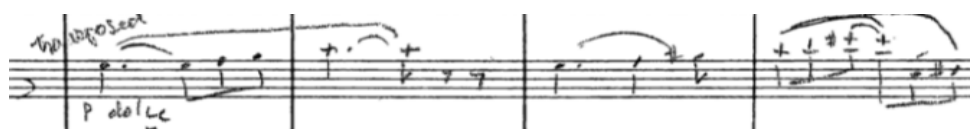


Ilustración 3-9 Primer movimiento, transportado para el saxofón

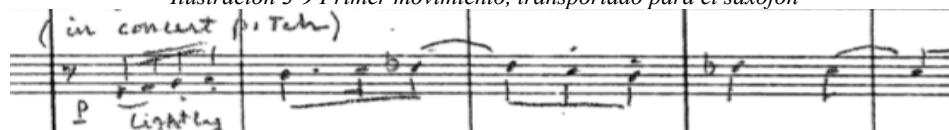


Ilustración 3-10 Tercer movimiento, en el tono original de concierto

Los ejemplos citados anteriormente son algunos de los motivos que nos hacen considerar necesaria y oportuna la realización de una edición moderna donde se muestre de forma más específica este tipo de información.

Por último, podemos reconocer en la obra uno de los temas principales del sainete lírico *El Baile de Luis Alonso*, constituyendo quizás el momento más claro de la obra donde podemos apreciar la influencia de la cultura española en esta composición. La zarzuela *El baile de Luis Alonso*, con música de Gerónimo Giménez, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela en Madrid el 27 de febrero de 1896, cuatro años antes de la obra realizada por Loeffler.



Ilustración 3-11 Tema extraído de *El Baile de Luis Alonso*



Ilustración 3-12 Tema presente en *Le Divertissement Espagnol*

En conclusión, podemos ver que, aunque varias de las características del instrumento no son explotadas totalmente, como el ámbito, las dinámicas o la articulación, la intención del compositor es presentar al instrumento con carácter solístico y de mayor relevancia que el resto de la orquesta. Esta obra, supone el inicio del proyecto de Elise Hall.

3.2. PREMIER CONCERTO – Gilson, Paul (1902)

Dentro del listado de compositores a los que Elise Hall acudió para realizar sus encargos únicamente encontramos uno cuya nacionalidad no se corresponde con la francesa: el compositor belga Paul Gilson.

Paul Gilson (1865-1942) fue uno de los compositores belgas más destacados de su país durante la segunda mitad del siglo XIX, ganando fama internacional con su *Premier Concerto* para saxofón y orquesta (1902). Cuando hablamos de esta obra debemos tener en cuenta que a pesar de ser una de las más emblemáticas, debido a ser el primer concierto escrito para saxofón y orquesta, Elise Hall nunca llevó a cabo su estreno. Son varias las hipótesis que intentan justificar este hecho, pero la que cobra más fuerza es la que califica el nivel de dificultad de la pieza requerido para su interpretación como excesivo para Elise Hall. De hecho, algunas fuentes afirman que en el posterior arreglo que el propio compositor realizó del concierto para saxofón y piano, retiró su dedicatoria a Elise Hall como venganza por no haber llegado a estrenarla. “La única fuente disponible fue una reducción para piano, de la que el compositor eliminó la dedicatoria a Elise Hall, como una forma de venganza por no estrenar nunca la obra”².

También es importante destacar que la partitura original de orquesta desapareció y recientemente fue publicado su hallazgo, en febrero de 2019. El doctorando y saxofonista Kurt Bertels, con el apoyo de la biblioteca del Conservatorio de Bruselas y la ayuda de Luc Vertommen, experto en Paul Gilson, logró recuperar la partitura de este concierto con la

² *Encontrado el primer concierto para saxofón del mundo tras 117 años*, (2019). Saxplaying [en línea], <<https://www.saxplaying.com/noticia/encontrado-primer-concierto-saxofon-del-mundo-tras-117-anos?fbclid=IwAR0x3vTIRPLt4jEET1Fm-94zOG95bGH5WQaOWRea9bbFoWGAZ6qdzYFhol4>> [consultado 26 abril 2019]

esperanza de que aparezca de nuevo en los programas nacionales e internacionales tras 117 años.



Ilustración 3-13 Luc Vertommen (izq.) y Kurt Bertels (dcha.), junto a la partitura original del Concierto para saxofón alto y orquesta de Paul Gilson.

Realizamos el análisis sobre la reducción para saxofón y piano debido a la imposibilidad de acceder a la partitura de orquesta.

Se trata de una obra tonal de aproximadamente 15 minutos dividida en tres movimientos de caracteres contrastantes en los que podemos ver el papel solístico que el compositor le otorgó al saxofón.

El primer movimiento se caracteriza por la oposición entre la fuerza impuesta a través del ritmo y su subdivisión y la sutileza creada mediante momentos melódicos. De esta forma podemos diferenciar dos temas principales que se intercalan dejando espacio para mostrar las capacidades técnicas y expresivas del saxofón en la cadencia. La forma del primer movimiento es: ABA'B'A''-CADENCIA-CODA.

Las principales diferencias que podemos apreciar entre el tema A y B son las siguientes; en cuanto al ritmo, podemos ver que el carácter anacrúsico del tema A le proporciona un carácter afirmativo, remarcado por el acompañamiento rítmico del piano. Por otro lado, se aprecia la utilización de figuras con valores mucho más cortos en el tema A, dándole una sensación de mayor velocidad y un carácter más virtuosístico y solístico al saxofón, mientras que en el tema B, el compositor aprovecha el uso de valores más largos para intercalar melodías entre ambos instrumentos. En cuanto a la armonía, podemos apreciar que en el tema A apenas

tiene una función rítmica. Sin embargo, en el tema B el piano adquiere un papel más melódico llegando a desarrollar algún motivo contrapuntístico. Como consecuencia de este diferente uso que se le atribuye al piano observamos un cambio en la textura, desarrollando en el tema B un trabajo más camerístico.

El segundo movimiento, en contraste con el primero y el tercero, es lento, pero al igual que en el primer movimiento, el compositor presenta dos temas, A y B, que repite finalizando con una CODA, por lo que la forma es ABAB-CODA.

Entre los rasgos característicos de este movimiento podemos destacar los siguientes; al inicio podemos ver el contraste de carácter entre el saxofón y el piano. La idea melódica está ejecutada por el saxofón, que interpreta el motivo en diferentes octavas, mientras que con un carácter totalmente opuesto el piano realiza el acompañamiento mediante acordes placados con función rítmica, como podemos ver en la siguiente imagen:



Ilustración 3-14 Contraste rítmico-melódico

Más adelante, durante el tema B, podemos señalar la necesidad de un trabajo camerístico en algunas de las intervenciones realizadas entre el piano y el saxofón. Un ejemplo de esto sería el siguiente:



Ilustración 3-15 Ejemplo de conexión melódica entre ambos instrumentos

Rítmicamente, podemos destacar el proceso que en algunas ocasiones el compositor lleva a cabo para conseguir acelerandos o ritardandos rítmicos escritos:

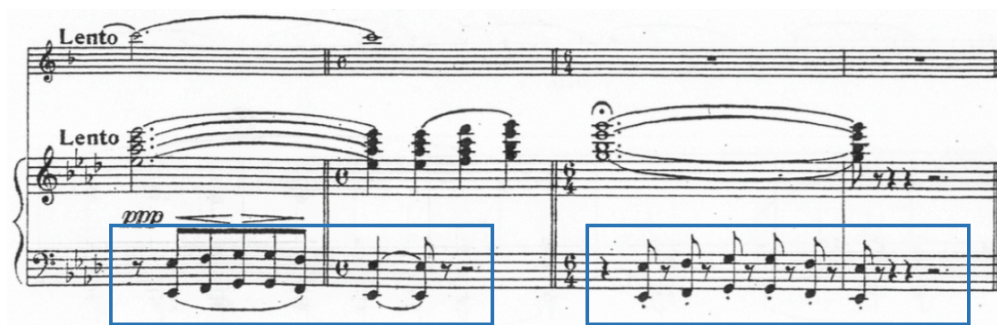


Ilustración 3-16 Ritardando rítmico en el piano

Por último, en el tercer movimiento observamos de nuevo la búsqueda del contraste, utilizando un tema rítmico y más virtuosístico y otro más cantáble que se alternan creando una forma de AB-puente-A'B'-Cadencia- CODA.

En el tema B podemos ver de nuevo la idea de un tema melódico en el saxofón y un acompañamiento rítmico en el piano, utilizando en esta ocasión acordes desplegados por movimiento contrario entre las dos manos.



Ilustración 3-17 Melodía con acompañamiento rítmico en movimiento contrario

Otra de las características de este tercer movimiento es la subdivisión rítmica a través de un motor constante de semicorcheas intercaladas entre el saxofón y el piano durante A'. En la siguiente imagen podemos ver un pequeño ejemplo:

Ilustración 3-18 Motor constante de semicorcheas

Centrándonos únicamente en el uso del saxofón, observamos algunos aspectos característicos y con cierta similitud a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, todos los momentos de mayor velocidad aparecen en escalas de grados conjuntos o arpeggios, como aparece en la siguiente imagen:



Ilustración 3-19 Ejemplo cadencia

Por otro lado, es recurrente el uso de acordes desplegados unidos con escalas:



Ilustración 3-20 Arpeggios unidos a través de grados conjuntos

Otro aspecto llamativo es el uso de glissandos en las cadencias del primer y tercer movimiento, un recurso que puede considerarse innovador teniendo en cuenta el año de composición de la obra:



Ilustración 3-21 Glissandos en el primer movimiento

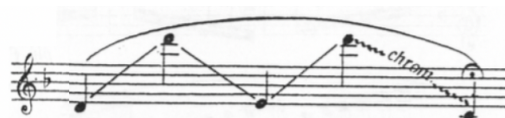


Ilustración 3-22 Glissandos en el tercer movimiento

Como conclusión, podemos afirmar que a pesar de la juventud del saxofón en la fecha en la que fue compuesto este *Premier Concerto* se reflejan en él muchas de las características sonoras que posee este instrumento, trabajando a lo largo de la obra muchas de las posibilidades técnicas y musicales que en aquel momento todavía eran desconocidas para la gran mayoría de compositores, por lo que debemos destacar la labor realizada por Paul Gilson para la creación de un trabajo que contribuye al desarrollo del saxofón como instrumento.

3.3. RAPSODIE – Debussy, Claude (1903)

La Rapsodia para orquesta y saxofón fue encargada por Elisse Hall en 1901 y finalizada por Claude Debussy en 1908, aunque como explica Marie-Laure Ragot en el CD *A Saxophone*

for a Lady: quizás por el retraso en la elaboración de la obra, porque no le gustó el trabajo realizado por el compositor, o por cualquier otra razón, Elise Hall nunca interpretó esta pieza³. No fue hasta el 11 de mayo de 1919 cuando se estrenó bajo la dirección de André Caplet en París. Según James Noyes: el saxofonista Yves Mayeur, encargado de llevar a cabo el estreno, no llegó a aparecer en el programa de dicho concierto.

Como podemos observar en el título, Debussy coloca el saxofón después de la orquesta, manifestando su intención de utilizar el saxofón como un instrumento solista, pero integrándolo dentro de la agrupación. Por ello, y a pesar del inevitable carácter solístico, las aportaciones principales serán las modificaciones tímbricas. Prueba de ello son las declaraciones realizadas por un crítico del *Philadelphia Inquirer*⁴ acerca del estreno de la *Rapsodie* en Estados Unidos en 1927, en las que afirma que a menudo el saxofón era indistinguible como instrumento solista. Además, una crónica del estreno de la *Rapsodie* en Wintherthur (Suiza), declara que la partitura fue compuesta para mostrar el timbre del instrumento solista, en vez de que el instrumento y su técnica sirviesen como obra de arte⁵.

A lo largo de la historia se realizó más de un intento por adaptar la obra al concepto clásico de concierto para solista. El primero de ellos, lo llevó a cabo Ernest Ansermet en 1935, reorquestando la *Rapsodie* para el saxofonista Sigurd Rascher, e incluyendo en el papel del saxofón varios de los temas orquestales. El 11 de noviembre de 1939, el debut de Rascher con la Filarmónica de New York causó entusiasmo por el saxofón y el saxofonista, pero no por la *Rapsodie*, ya que según el crítico del New York Times la supuesta elegancia de la orquestación, el material utilizado y su organización no mostraban la mejor versión de Debussy. Además, añadía que la falta de interés y de inspiración del compositor quedaba reflejada en esta obra al no ofrecer el máximo de sus capacidades. Por otro lado, un crítico de *Le Monde Musicale* añade:

Esta página póstuma contrasta con el resto de su trabajo: por su menor introversión y por su marcado carácter extrovertido, por sus líneas melódicas y su instrumentación más claramente visible, la *Rapsodie* es la obra con la que Debussy suena menos a él mismo.⁶

Esta conclusión, repetida durante años, dio lugar a que durante décadas la *Rapsodie* fuera olvidada.

³ Delangle, Claude. *A Saxophone for a Lady*. 1999. CD. BIS Records. Traducción propia del inglés.

⁴ Periódico estadounidense que concentra sus lectores en la ciudad de Filadelfia y en el estado de Pensilvania.

⁵ Noyes, J. *La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy* [en línea] Adolphe Sax <<https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy>> [consultado 12 marzo 2019]. Traducción Marcelo Morante.

⁶ *Ibid.*

Además, las declaraciones que León Vallas proporcionó respecto a las primeras anécdotas concernientes a Elise Hall y la Rapsodie en su obra *Claude Debussy et son temps*, publicada en 1932, refuerza el poco interés del compositor en la finalización del encargo realizado por Hall. Según Vallas: “El encargo fue una “desagradable tarea” financiada por una señora “ridícula” y que la obra en sí no era “nada más que borrador...completado por Roger-Ducasse”” (Vallas, *Claude Debussy et son temps*, 1932, pág. 238).

Desafortunadamente, los biógrafos de Debussy: Oscar Thompson (1937), Maurice Dumesnil (1940), Edward Lockspeiser (1949) y Victor Seroff (1956) no llegaron a verificar esta versión de los acontecimientos. Podemos ver que Vallas habla de “tarea desagradable” (Vallas, 1933, pág. 162. [Traducción Marie O’Brien and Grace O’Brien]), Thompson afirma que “abandonó el trabajo por pura desesperación” (Thompson, 1937) y Seroff añade que “simplemente no podía obligarse a sí mismo a trabajar”⁷. Pese a esto, James Noyes asegura que “el estado anímico de Debussy se transformó a lo largo de la elaboración de la obra, pasando de “una indescriptible irritación” a “disfrutar un poco” cuando estaba próxima su finalización”⁸.

El poco interés mostrado por Debussy en la composición de esta obra, además, queda reflejado por él mismo en varias cartas escritas tanto a su mujer Lilly como a André Messager:

- El 4 de junio el compositor dice lo siguiente en una carta dirigida a su esposa:

¡No sé porqué, pero “la dama del saxofón” me recuerda a la estatua del commandatore apareciéndose al pobre Don Juan! Ella nunca sospechará lo mucho que me aburre. ¿No te parece indecente que una mujer se enamore del saxofón y que sus labios chupen la boquilla de madera de este ridículo instrumento? Es como si un viejo murciélago llevara sombrilla⁹.

- En la carta a André Messager del 8 de junio de 1903 el compositor describe su exasperación, pero también relata detalladamente el progreso de su obra como el resultado de un considerable esfuerzo:

¡Me he retrasado demasiado con usted...! He aquí el motivo: desde hace algunos meses, una dama, que no contenta con ser americana y permitirse el lujo bizarro de tocar el saxofón, me ha encargado por medio de Georges Longy una pieza para orquesta y saxofón obligato... desconozco si a usted le gusta este instrumento; por lo que a mí respecta he olvidado su sonoridad hasta el punto de olvidar también cumplir con el encargo. Pero la tenacidad de los americanos es proverbial y... ¡la dama del saxofón llegó hace ocho

⁷ Himbert, C., «Claude Debussy : Esquisse d’une « Rhapsodie mauresque » pour orchestre et saxophone principal. De controverses en interprétation», *La Revue du Conservatoire* [en línea] <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=698#ftn5> [consultado 17 mayo 2019].

⁸ Noyes, J. *La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy*. [en línea] Adolphe Sax < <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> > [consultado 12 marzo 2019]. Traducción Marcelo Morante.

⁹ *Ibid.*

o diez días al número 58 de la rue Cardinet preguntándome por el estado de su pieza! Naturalmente le aseguré que tras Ramsés II era lo primero en lo que pensaría. Sin embargo, estoy deprimido y ando buscando desesperadamente las combinaciones más originales para conseguir el mejor partido de este acuático instrumento. He pensado llamarla “Rapsodie Orientale”. (Es lo mejor que se me ocurre en este momento). He trabajado como en los buenos tiempos de Pelléas, pero veo anoecer una y otra vez como si estuviera viviendo una continua resaca. Los días pasan, como debe ser, y estaba demasiado aturdido como para escribirle (Lesure, 2005).

Como hemos visto anteriormente, podemos encontrar numerosas versiones de la obra, incluso una versión para saxofón tenor y piano, publicada por la editorial Breiktopf & Härtel. También el reconocido saxofonista franco/canadiense Daniel Gauthier, profesor de «Hochschule für Musik und Tanz Köln», realizó una adaptación de esta obra para saxofón y piano. Sin embargo, hay dos versiones que destacan sobre las demás: una respeta la partitura original, la que quedó tras el arreglo de Roger Ducasse, y está publicada en la editorial Durand; la otra, posiblemente la más reconocida en la actualidad, es la adaptación realizada por el saxofonista francés Vincent David en 2001. En esta nueva versión realizada para saxofón y piano y sobre la que hemos realizado el análisis, podemos ver como el saxofón cobra mayor importancia, interpretando en la mayoría de las ocasiones la melodía principal. Muchos de los motivos presentados por el piano en la versión original, aparecen ahora interpretados por el saxofón, y además incluye un recurso nuevo, el uso de armónicos. De esta manera, eleva el nivel de dificultad y le proporciona al saxofón un carácter más solístico.

En cuanto al análisis rítmico melódico podemos destacar las siguientes características: la obra transcurre en compás binario, bien sea de subdivisión binaria (2/4) o ternaria (6/8), pero Debussy intercala constantemente sensación binaria y ternaria independientemente del compás que esté utilizando, como podemos ver en la siguiente imagen:



Ilustración 3-23 Ejemplo de alternancia entre subdivisión binaria y ternaria y de polirritmia entre saxofón y piano.

En la imagen anterior observamos cómo Debussy juega con la modificación rítmica de forma horizontal, alternando corcheas con dosillos dentro del compás de 6/8, de la misma forma que lo hace con la modificación rítmica de forma vertical, creando la superposición de varias

subdivisiones. De esta última manera, vemos cómo se produce un efecto de polirritmia entre la melodía realizada el saxofón y el acompañamiento realizado por la mano izquierda del piano. La melodía, cuya escritura en este caso continúa en subdivisión ternaria, se desarrolla mientras que el piano ejecuta un acompañamiento basado en corcheas agrupadas de dos en dos, creando la sensación de un compás de subdivisión binaria. Esta es una de las características que Debussy explota con mayor frecuencia a lo largo de la obra.

También dentro del aspecto rítmico encontramos en varias ocasiones diferentes ostinatos. Por ejemplo, desde el compás 147 hasta el 247 encontramos en el piano un ostinato que experimenta algunas diferencias plasmadas en la siguiente imagen:



Ilustración 3-24 Variaciones rítmicas dentro del propio ostinato.

Como podemos ver en las imágenes a continuación, el uso de la polirritmia y la hemiolia también es un recurso muy utilizado por Debussy. Mientras se mantiene la subdivisión de corcheas, la melodía está formada por negras que transforman la subdivisión ternaria en binaria.



Ilustración 3-25 Ejemplo de polirritmia y hemiolia

Posteriormente, a partir del compás 267 podremos oír una subdivisión de semicorcheas que se prolongará hasta el compás 303, intercalándose entre ambas manos del piano y el saxofón, haciendo necesario un minucioso trabajo de cámara para que la combinación de ambos instrumentos se fusione en el desarrollo de una sola voz.



Ilustración 3-26 Ejemplo de subdivisión en semicorcheas entre ambos instrumentos

Debussy suele presentar el tema de forma inicial en el piano, y más adelante utiliza el saxofón para la inclusión de pequeñas modificaciones. En la siguiente imagen, lleva a cabo un proceso de aumentación del motivo presentado en el número 2 de ensayo:



Ilustración 3-27 Ejemplo motivo expuesto en el piano ejecutado posteriormente por el saxofón en aumentación

Otra de las características de la obra es la superposición de dos motivos diferentes. Esto podemos verlo entre ambas manos del piano, como aparece en la siguiente imagen:



Ilustración 3-28 Ejemplo de superposición de dos motivos de forma simultánea en el piano

Pero también realiza ambos motivos de forma simultánea involucrando a los dos instrumentos, piano y saxofón:



Ilustración 3-29 Ejemplo de superposición de dos motivos de forma simultánea entre ambos instrumentos

Armónicamente podemos resaltar la creación de mayor tensión con el aumento de la densidad armónica a través del uso de cromatismos:



Ilustración 3-30 Aumento densidad armónica añadiendo cromatismos. Compases: 203-210

En esta composición, el uso de diferentes escalas y modos se hace más presente que en cualquier otra composición, por lo que a continuación enumeraremos y ejemplificaremos algunos de los que aparecen a lo largo de la obra. Muchas de estas escalas aparecen citadas en el *The New Grove* como características propias de las composiciones del periodo del impresionismo, como pueden ser: la escala pentatónica o la escala de tonos enteros.



Ilustración 3-31 Escala de tonos enteros, compás 49



Ilustración 3-32 Escala pentatónica, compás 55



Ilustración 3-33 Modo lidio (Mi)

3.4. CHORAL VARIÉ – D' Indy, Vincent (1903)

Vincent d'Indy (1851-1931), fue un compositor y pedagogo francés nacido en una familia de grandes raíces musicales. Compuso sus primeras obras a los trece años y consiguió su primer

gran éxito con una *Simphonie Italienne* (1871), por la que recibió los elogios de Jules Massenet y Georges Bizet. Posteriormente, en 1874, comenzó a estudiar órgano en el conservatorio con César Franck y finalmente, en 1896, fundó junto a Charles Bordes y Alexandre Guilmant la Schola Cantorum de París, un conservatorio seguidor de César Franck.

El *Choral Varié* de Vincent d'Indy fue encargado por Elise Hall en 1903 y compuesto poco después de la *Sinfonía n.º 2 en Si Bemol*, el período de la madurez total y el dominio técnico de d'Indy según afirma Andrew Thomsom¹⁰. La propia Elise Hall llevó a cabo su estreno el 15 de enero de 1904 en Boston y el 17 de mayo de 1904 en Francia, en el *Nouveau Théâtre* de París. Fue el propio compositor quien adaptó esta obra para viola, además de realizar la reducción para piano.

Elise Hall llevó a cabo el estreno del *Choral Varié* el 17 de mayo de 1904 en el *Nouveau Théâtre* de París. Tras este concierto, al que acudió Debussy, fueron varios los críticos que decidieron dar su opinión acerca del evento. Por un lado, Vallas describe a una “ridícula” dama con un “vestido rosa” tocando un “instrumento desgarrado”. En esa misma línea se centran la opinión de Thompsom, quien dice que “el instrumento era desgarrado y fue interpretado por una mujer ridícula”. Además, Dumesnil se refiere al saxofón como el “nada gracioso saxofón” ó “instrumento de dudosa apariencia” y afirma que tras la interpretación de Elise Hall el público respondió con una “oleada de discretas risas”. Por último, Seroff cuenta que Debussy calificaba como “incongruente” el hecho de que una dama con un “vestido rosa” apareciese tocando el saxofón¹¹.

D'Indy, al igual que otros compositores franceses como Bizet, comprendió el potencial expresivo del saxofón. Sin embargo, la versión alternativa para viola solista demuestra ser la más exitosa¹². No obstante, según afirma Arno Bornkamp, esta obra fue la que interpretó en sus conciertos un mayor número de veces, llegando a realizar cuatro interpretaciones, dos de ellas en París. Claude Delangle lo corrobora afirmando lo siguiente: “Esta pieza, tan refinada en su carácter, ciertamente debe haber cautivado a Elisa Hall, quien la incluyó en muchos de sus conciertos”¹³.

¹⁰ Thomsom, A, 2009, *Choral varié*, Op 55 (Vincent d'Indy). Hyperion Records. CD A67690. Traducción propia del inglés.

¹¹ Noyes, J. *La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy*. [en línea] Adolphe Sax < <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> > [consultado 12 marzo 2019]. Traducción Marcelo Morante.

¹² Thomsom, A, 2009, *Choral varié*, Op 55 (Vincent d'Indy). Hyperion Records. CD A67690. Traducción propia del inglés.

¹³ Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999. Traducción propia del inglés.

En las notas al CD de Arno Bornkamp podemos ver que en esta composición el saxofón desarrolla un rol similar al realizado en la *Rapsodie* de Claude Debussy:

En esta composición (en la que la influencia de su profesor César Frank puede ser escuchada claramente), d'Indy combina la passacaglia con variaciones corales. Al contrario que la Rapsodia de Debussy, el Choral Variée evita cualquier exotismo. Sin embargo, al presentar temas nuevos, principalmente líricos, el saxofón cumple un rol similar.¹⁴

Realizamos el análisis sobre la reducción para saxofón y piano, donde la introducción realizada por el piano nos presenta el motivo principal en forma de canon. Cabe destacar que dicho motivo está formado por dos células, cada una de dos compases:

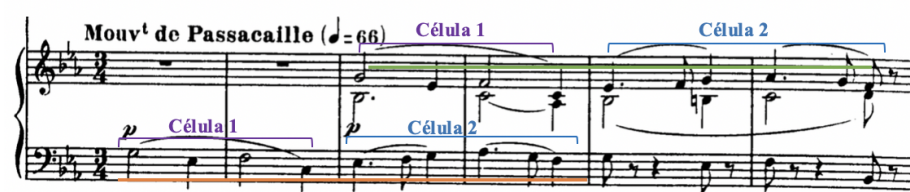


Ilustración 3-34 División del motivo principal en células

Más adelante podremos observar cómo el ritmo característico del motivo principal se transforma y desarrolla para formar diferentes partes de la pieza:

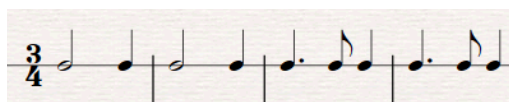


Ilustración 3-35 Motivo rítmico principal

El saxofón comienza en el número 1 realizando una variación de la célula 1 del motivo principal, transformando además el canon en una melodía acompañada.

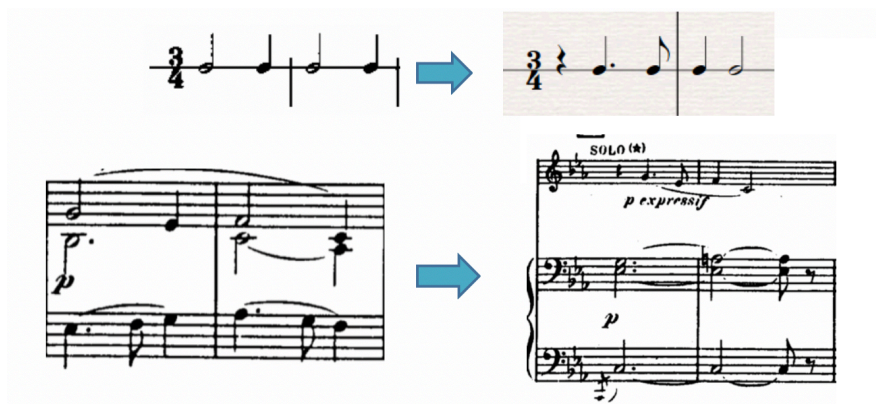


Ilustración 3-36 Transformación motivo principal

¹⁴ BORNKAMP, ARNO. *Boston to Paris: The Elisa Hall Collection*. 2006. CD. Ottavo Recordings. Traducción propia del inglés.

A medida que avanza la obra encontramos el tema derivado de la célula 2. A pesar de que las características rítmicas son parecidas, la textura armónica aumenta debido al despliegue de arpeggios en el piano y a la superposición de dos motivos diferentes, uno a cargo del piano y otro del saxofón.



Ilustración 3-37 Tema derivado célula 2

Posteriormente, a través de líneas cromáticas se produce una modulación a Sol menor y un cambio a una sección basada en la célula 1 del motivo principal. A través de acordes placados y debido a un juego rítmico de semicorcheas que d'Indy utiliza como conexión entre las diferentes veces que aparece el motivo consigue un carácter ceremonial y solemne.



Ilustración 3-38 Ejemplo conexión a través de juego rítmico de semicorcheas

A continuación, tras un acelerando rítmico realizado por el acompañamiento, el saxofón desarrolla una variación de la célula 2 del motivo principal. Esta variación rítmica junto al acompañamiento constante de semicorcheas, que forma una melodía acompañada, forma una nueva sección dentro de la obra. A continuación, podemos ver un ejemplo de ella:



Ilustración 3-39 Ejemplo textura nueva sección

Más adelante, encontramos en el número 7 la última sección diferente de la obra, donde observamos la vuelta a la tonalidad original de la obra, do menor. Como característica melódica y rítmica podemos destacar la vuelta al tema principal completo, pero en esta ocasión, destacamos la aumentación rítmica llevada a cabo y el aumento de la textura armónica que lleva a cabo el piano, como podemos ver en la siguiente imagen:



Ilustración 3-40 Vuelta al tema principal: diferente rítmica y textura armónica

En su disco, Claude Delangle hace referencia a este aspecto compositivo de Vincent d'Indy:

De este modo, no solo desarrolla un contrapunto notable, que utiliza sutilmente aumentos y variaciones, sino que también despliega una rica armonía, en un acompañamiento con arpeggios cristalinos brillantes y acentos casi impresionistas¹⁵.

Por último, para concluir la obra, en el compás 215 se produce una reexposición del tema de la misma forma que fue presentado en el número 1.

Como conclusión, podemos afirmar que al contrario de lo que podría esperarse, ya que la obra fue compuesta por un miembro co-fundador de la Schola Cantorum, la música está lejos de ser austera. Durante la introducción para piano, que se basa en un motivo de cuatro notas, Vincent D'Indy logra crear una atmósfera rica en melancolía. Claude Delangle destaca la capacidad compositiva del autor: “El compositor combina el dominio de la composición con un lirismo que rara vez se encuentra en otra parte de su trabajo”¹⁶.

A lo largo de la obra, se produce una sucesión de momentos solemnes y otros más flexibles, en los que el diálogo entre el saxofón y el piano cobra mayor importancia. En las

¹⁵ DELANGLE, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999. Traducción propia del inglés.

¹⁶ *Ibid.*

notas al CD del disco de Claude Delangle dedicado a Elise Hall, “*A saxophone for a Lady*” encontramos las siguientes apreciaciones:

“La parte de piano también está muy desarrollada, de hecho, es más audaz que la del saxofón, que es un virtuosismo moderado. Sin embargo, gracias a sus magníficas líneas melódicas, d’Indy permite al saxofón mostrar todo el calor de sus sonoridades”¹⁷.

3.5. RAPSODIE – Longy, Georges (1904)

Georges Longy, compuso la *Rapsodie* para saxofón alto en 1904. Longy nació en Francia en 1868 y tras la obtención del primer premio de oboe con 18 años en el Conservatorio Superior de París se mudó a Boston. Fue allí donde conoció a Elise Hall, quien además de compartir una relación de amistad con él, se convertiría en su alumna durante los próximos años y le motivaría a componer esta obra. En las siguientes declaraciones Segarra añade la labor de asesoramiento llevada a cabo por Longy:

[...]Uno de ellos, era George Longy (1868-1930), con quien estableció una relación especial y sería una figura clave para el devenir de Elisa Hall (...) También asesoraba a la mecenas del saxofón sobre los compositores que podían escribir alguna obra para su instrumento” (Segarra, Historia del saxofón, 2004, pág. 75)

Además de ocupar la plaza de oboísta principal de la *Boston Symphony Orchestra (BSO)*, fue director del *Boston Orchestral Club*, fundador y director de la *Longy School of Music* (conservatorio que seguía el método de enseñanza francés), y fundador del *Longy Club*, una sociedad de música de cámara formada por miembros de la *BSO*. Cuando Longy se retiró como director de la escuela en 1925 la obra que nos ocupa fue interpretada en su honor, pero en este caso contó con Abdon Laus para interpretar el papel del saxofón, ya que Elise Hall había fallecido un año antes.

La instrumentación está formada por saxofón alto, dos clarinetes en La, arpa, tres timbales, fagot y contrabajo. Arno Bornkamp, que también incluyó esta obra en su disco dedicado a las composiciones encargadas por Elise Hall, (*Boston-Paris, The Elisa Hall Collection*), destaca en las notas¹⁸ al CD¹⁹ la importancia y la innovación que supuso el uso de

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Realizadas por el propio Arno Bornkamp y James Noyes

¹⁹ BORNKAMP, A. *Boston to Paris: The Elisa Hall Collection*. 2006. Traducción propia del inglés.

esta instrumentación: “La obra destaca por su instrumentación: saxofón, fagot, dos clarinetes, contrabajo, arpa y timbales”.

Se trata de una obra tonal de aproximadamente 6 minutos de duración y cuyo ambiente sonoro se desarrolla principalmente en Do # menor. A pesar de ser una obra que como indica el título fue compuesta para saxofón alto y orquesta, el saxofón no representa un papel solista, teniendo una importancia similar a la de otro instrumento de la agrupación: el arpa. Podemos observar esta característica en la cadencia, la cuál está repartida entre ambos instrumentos.

Ilustración 3-41 Cadencia saxofón y arpa

A nivel melódico, podemos observar la presentación de los temas principales en el saxofón, pero la necesidad de otro instrumento para completar su desarrollo melódico y armónico: de nuevo el arpa. Dichos instrumentos ejecutan, intercalan y desarrollan

constantemente las voces principales, convirtiéndose en los dos instrumentos más relevantes de dicha obra. Un ejemplo de esta importancia podemos observarlo en las siguientes imágenes:

The image shows a musical score for a piece titled "Tres len". The score is written for six instruments: 2 Clarinettes en la, Saxophone alto (Mi?), Harpe, 3 Timbales, Basson, and Contrebasse. The tempo is marked "Tres len". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 8/8. The score is divided into three measures. In the first measure, the saxophone plays a melody starting on a half note, followed by eighth notes. The harp plays a series of chords. In the second measure, the saxophone continues its melody, and the harp plays a series of chords. In the third measure, the saxophone plays a melody, and the harp plays a series of chords. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, *cres*, and *dim*.

Ilustración 3-42 Ejemplo diálogo entre saxofón y arpa

En cuanto a la forma, tras una pequeña introducción de siete compases, el saxofón presenta el tema iniciando la sección A, caracterizada por un ambiente tranquilo y con carácter vocal. Posteriormente, la sección B contrasta principalmente por dos motivos: por un lado, por el uso de figuras rítmicas de menor duración que crean la sensación de un aumento de velocidad; y, por otro lado, por la introducción de disonancias, principalmente entre los clarinetes y el saxofón. Tras la cadencia, en la sección B se produce un aumento de la textura armónica, al igual que posteriormente en la última aparición de la sección A, que además incluye en los clarinetes nuevos motivos contrapuntísticos como respuesta a la melodía interpretada por el saxofón.



Ilustración 3-43 Ejemplo de aumento de subdivisión rítmica

Centrándonos en el uso del saxofón, observamos las siguientes características principales: por un lado, a nivel técnico, vemos que los momentos de mayor dificultad y demostración técnica corresponden a la realización de escalas cromáticas; también a nivel técnico, apreciamos que durante dichas intervenciones y en la cadencia, las notas y escalas utilizadas pertenecen al registro central; y por otro lado, destacan los cambios de ambientes sonoros, (producidos en su mayoría por la versatilidad de este instrumento para modificar su timbre), y la utilización de dinámicas con una diferencia marcada, quizás con la intención de destacar la capacidad del saxofón para estos cambios. Un ejemplo de estos cambios dinámicos podemos verlo en la imagen siguiente:



Ilustración 3-44 Cambios súbitos de dinámicas en el saxofón

En conclusión, podemos decir que el uso del saxofón dentro de una formación camerística tan atípica resulta innovador y de gran importancia para el proceso de adaptación e inclusión de este joven instrumento dentro del círculo de compositores de la época, así como del público.

3.6. IMPRESSIONS D'AUTOMNE – Caplet, André (1905)

André Caplet (1878-1925) nació en Le Havre, Francia. En esa misma ciudad estudió violín y piano con Henry Woollett, compositor que también realizó dos composiciones para

Elise Hall. En 1896 se trasladó a París para proseguir con su formación e iniciarse en la dirección orquestal²⁰, hecho que años más tarde, entre 1910-1914, le llevó a ser nombrado director principal de la orquesta de Boston, ciudad natal de Elise Hall.

Elise Hall, en su deseo de alentar a los compositores franceses no dudaba en llamar a jóvenes músicos. Ese fue el caso de André Caplet. Además de *Impression d'automne* también compuso una *Légende* para saxofón y orquesta en 1903, cuando aún estaba en la Villa Medici²¹. Dos años antes había sido galardonado con el Premio de Roma por su cantata *Myrrha*. En la siguiente cita encontramos una referencia al estreno de su primera obra dedicada a Elise Hall:

La *Légende*, que fue interpretada por primera vez por la Sra. Hall el 19 de enero de 1905, fue muy mal recibida. Se le reprochó a Caplet haber torturado inútilmente ideas musicales con emociones vagas que fueron mal apoyadas²².

André Caplet compuso esta obra originalmente para saxofón, oboe, fagot, dos clarinetes, dos cellos, arpa y órgano. Sin embargo, hemos llevado a cabo el análisis sobre la reducción para piano, concretamente sobre la reconstrucción y adaptación realizada por Fabien Chouraki²³, ya que fue imposible tener acceso a la partitura original.

Se trata de una elegía de aproximadamente 4 minutos con un ambiente sonoro especialmente melancólico cuya tonalidad principal es *mi* menor. A lo largo de la obra podemos diferenciar dos temas creando una forma de ABA'- CODA. Una de las características principales es la célula rítmica que podemos oír de forma constante en el acompañamiento, apareciendo de forma inversa en la melodía:

²⁰Caplet, André. Centro de información de música clásica. [en línea] <http://mundoclasico.tripod.com/cps/CAPLE_00306.htm> [Consultado 11 abril 2019]

²¹ Complejo arquitectónico situado en Roma que alberga la *Academia Francesa en Roma* desde 1803. Supuso la culminación del estudio para artistas franceses seleccionados, quienes habiendo ganado el prestigioso Premio de Roma, eran premiados con una beca de 5 años para el estudio del arte y la arquitectura en la «ciudad eterna».

²² Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999. Traducción propia del inglés.

²³ Caplet, André. *Impressions d'Automne*. Reconstrucción y adaptación de Fabien Chouraki. París: Henry Lemoine, 2000.



Ilustración 3-45 Ejemplo célula rítmica

El tema A transcurre en un compás de 9/4. Presenta una textura de melodía acompañada en la que el saxofón ejecuta la melodía en un registro cómodo, y a lo largo del tema podemos observar los diferentes cambios de textura armónica creados a través del acompañamiento realizado por el piano. En la siguiente imagen podemos ver dos momentos contrastantes, en cuanto a textura armónica del tema A:

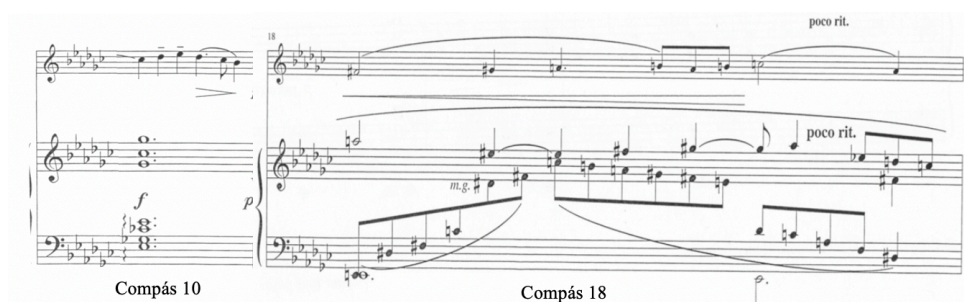


Ilustración 3-46 Comparación textura armónica en diferentes momentos de la obra

En el tema B, desarrollado en un 6/4, destaca la superposición de la célula rítmica del motivo A con la presentación del nuevo tema. Esto crea la simultaneidad de dos planos sonoros. En la siguiente imagen observamos esta característica:

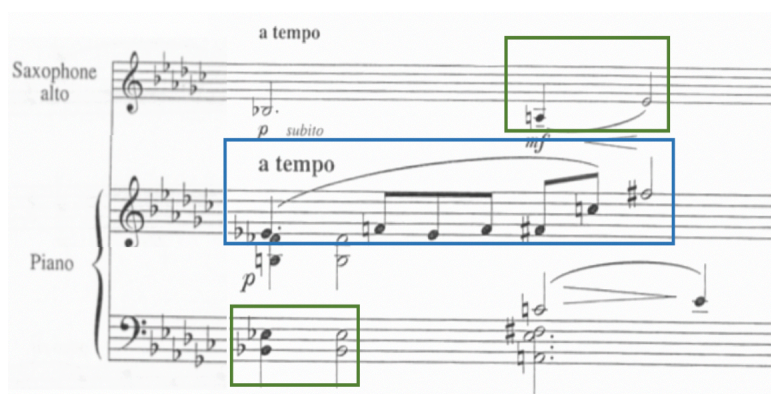


Ilustración 3-47 Ejemplo superposición de planos sonoros

En el aspecto rítmico, podemos destacar el ritardando creado con la aumentación de los valores de la célula rítmica presentada en el tema A. Otra de las características de este ritardando es la alternación de la célula rítmica entre ambos instrumentos sobre una base armónica de acordes desplegados por la mano derecha del piano, como aparece en la siguiente imagen:



Ilustración 3-48 Ritardando creado a partir de la célula rítmica característica

En A' se produce un aumento de la textura armónica, mediante la ejecución de acordes desplegados y quebrados en el piano. Aunque esto supone la pérdida del ostinato rítmico característico del tema A, la melodía será la misma, tanto en el aspecto rítmico como armónico:

Ilustración 3-49 Comparación textura armónica entre A y A'

Centrándonos en el uso del saxofón podemos ver que es de las pocas obras que utiliza el registro más agudo del instrumento, llegando al fa#. Sin embargo, este hecho no es concluyente ya que la versión utilizada es una adaptación posterior en la que todo parece indicar que ha sido transportada ascendentemente.

Técnicamente se trata de una obra cuya mayor dificultad técnica se centra en la necesidad de un control tímbrico importante y una capacidad de afinación precisa, como podemos comprobar basándonos en las apreciaciones de Claude Delangle: “La atención prestada al color instrumental anticipa el gusto y la habilidad con que Caplet vendría para mezclar las sonoridades en su música posterior”²⁴.

En conclusión, podemos ver que los recursos utilizados, a pesar de ser una obra interesante en cuanto al trabajo de los ambientes sonoros y los diferentes tipos de timbre con los que consigue una riqueza sonora inesperada, podrían contribuir en mayor medida al desarrollo de las posibilidades técnicas y melódicas del instrumento.

3.7. LÉGENDE – Sporck, Georges (1905)

Georges Sporck (1870-1943), fue un compositor francés que realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de París. Entre sus profesores destaca Vincent d’Indy. Sporck compuso esta obra originalmente para saxofón o clarinete y orquesta en 1905, realizando él mismo la posterior reducción para saxofón o clarinete y piano. Actualmente sabemos de la existencia de esta obra para fagot y piano, pero no hay fuentes que confirmen que la adaptación de esta haya sido hecha por el compositor.

A lo largo de la obra podemos señalar dos temas principales que dan forma a la siguiente estructura: Introducción-A-A’-B-Desarrollo-A.

Desde el inicio de la obra podemos ver la influencia de las características armónicas del impresionismo debido al uso de la escala pentatónica, apareciendo además en una sucesión de acordes formados por quintas. Este motivo presentado en la introducción aparecerá varias veces como enlace a lo largo de toda la obra. A continuación, podemos ver el motivo formado por la escala pentatónica (sib-do-re-fa-sol):



Ilustración 3-50 Escala pentatónica: Sib-do-re-fa-sol.

²⁴ Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999.

Más adelante, el saxofón interpreta una cadencia sin acompañamiento del piano donde podemos observar el motivo que anteriormente había sido expuesto en aumentación:



Ilustración 3-51 Cadencia saxofón solo

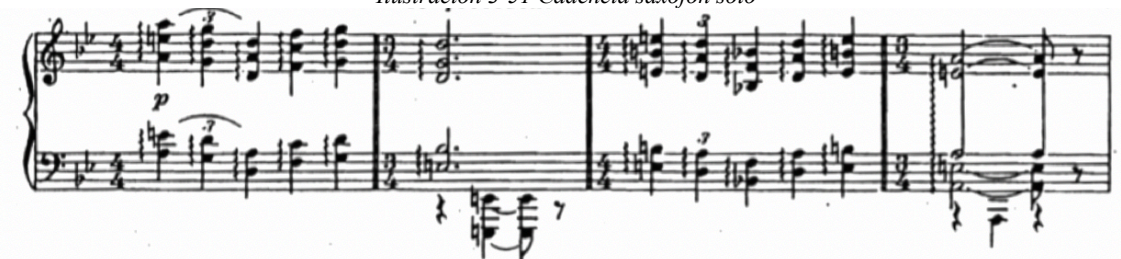


Ilustración 3-52 Motivo en aumentación

Además, durante la cadencia del saxofón aparece también el motivo que servirá como origen para la realización del desarrollo, la parte central de la obra:



Ilustración 3-53 Cadencia saxofón solo



Ilustración 3-54 Motivo en aumentación

A continuación, podemos ver ese mismo tema en valores aumentados, siendo un intento truncado por volver al tema del desarrollo:



Ilustración 3-55 Aumentación del motivo aumentado presentado por el saxofón en la cadencia

Más adelante, podemos ver de nuevo la utilización de forma más desarrollada de una de las células presentadas por el saxofón en su cadencia. El compositor decide utilizar también en esta ocasión valores aumentados, e incluso el piano realiza de una pequeña célula una aumentación de la aumentación:



Ilustración 3-56 Cadencia saxofón solo



Ilustración 3-57 Aumentación del motivo aumentado presentado por el saxofón en la cadencia

Para terminar la obra, observamos por última vez uno de los motivos presentados en la cadencia por el saxofón. En esta ocasión, a excepción de las primeras notas, los valores rítmicos tienen la misma duración:



Ilustración 3-58 Cadencia saxofón solo



Ilustración 3-59 Imitación del motivo presentado en la cadencia

Centrándonos uso del saxofón podemos señalar varias características que afectan a los diferentes parámetros del instrumento.

En cuanto al ámbito, a pesar de que abarca más de dos octavas del registro del saxofón, no incide en el registro agudo del instrumento, posiblemente debido a la mayor dificultad del control del sonido y la afinación. Sin embargo, en el aspecto de las dinámicas es una de las obras que más explota este recurso, abarcando una gama de matices desde *ppp* hasta *ff*, lo que obliga al intérprete a explotar las posibilidades sonoras del instrumento.

En conclusión, podemos decir que se trata de una obra con textura principalmente de melodía acompañada en la que podemos observar que toda la riqueza motívica se desarrolla a partir de la cadencia realizada por el solista: el saxofón.

3.8. RAPSODIE OP.26 – Mouquet, Jules (1908)

Jules Mouquet (1867-1946) fue un compositor francés conocido principalmente por su sonata *La Flûte de Pan*, compuesta en 1906 para flauta y piano. Fue alumno de Théodore Dubois (composición) y Xavier Lerour (armonía) en el Conservatorio de París, donde posteriormente en 1913 fue nombrado profesor de armonía. Al igual que Claude Debussy y otros compositores de su época, se inspiró en la Antigua Grecia, en oposición a las corrientes wagnerianas que recorrieron las leyendas nórdicas²⁵.

Durante la obra, que cuenta con una duración de aproximadamente 6 minutos, podemos ver dos temas principales. El tema A, en 4/4 está desarrollado principalmente por el saxofón, creando una textura de melodía acompañada, posee carácter anacrúsico y está dividido en frases que se repiten a intervalo de quinta:



Ilustración 3-60 Tema A

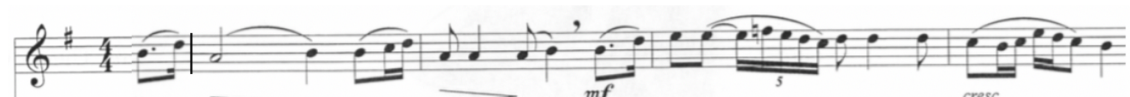


Ilustración 3-61 Tema A a distancia de quintas.

²⁵ Mouquet, J.. *Rapsodie* op.26. Collection proposée par Thibaut Canaval. París: Editions Soldano, 2017. [Traducción propia del inglés]

El tema B, en 2/4, contiene incontables intervenciones en ambos instrumentos que crean una sensación de melodía entrecortada con carácter de pregunta respuesta. Además, durante el tema B, los dos motivos desarrollan diferentes variaciones realizando repeticiones por aumentación, invertidas o añadiendo notas de paso. A continuación, podemos ver varios ejemplos de esto:



Ilustración 3-62 Presentación motivo B en el piano



Ilustración 3-63 Presentación motivo B en el saxofón



Ilustración 3-64 Tema B en aumentación



Ilustración 3-65 Contramotivo, contramotivo con notas de paso, contramotivo invertido

Tras la presentación de los temas A y B con sus diferentes variaciones realiza un cambio de modo, y a través de un puente vuelve al tema A, pero en esta ocasión mantiene el compás binario de 2/4 y la velocidad del tema B. Posteriormente, aparece de nuevo el tema B y finalmente la CODA.

Tras el análisis de la obra vimos que sus características melódicas y rítmicas no se correspondían totalmente con la definición de rapsodia²⁶. Es por este motivo que tenemos la hipótesis de que el título de *Rapsodie*, elegido por el compositor, esté vinculado al cambio modal que se produce de forma continua a lo largo de toda la obra, formando una especie de rapsodia de modos. A continuación, podemos ver algunos ejemplos:



Ilustración 3-66 Mi lidio



Ilustración 3-67 Sol lidio

²⁶ Se conoce como rapsodia al tema que se compone a partir de la unión libre de diversas unidades rítmicas y temáticas, que no tienen vínculo entre sí.



Ilustración 3-68 Fa lidio

En cuanto al uso del saxofón, podemos ver que tiene un papel muy importante debido a su protagonismo como solista, ya que únicamente realiza el papel de acompañante durante apenas 24 compases en toda la obra. Sin embargo, existen varios aspectos en los que podría explotar más las posibilidades del instrumento. Por un lado, el ámbito de la obra apenas abarca dos octavas en el saxofón, no utilizando el registro extremo del instrumento, el más difícil pero más rico; por otro lado, a nivel camerístico observamos que no hay gran densidad armónica y no existen cambios en la textura, lo que reduce la necesidad de un trabajo de cámara minucioso; por último, a nivel tímbrico resulta difícil encontrar espacios reservados para trabajar las posibilidades sonoras y la riqueza tímbrica del saxofón. Teniendo en cuenta estas características podemos concluir que, a pesar de no poseer gran dificultad técnica que desarrolle las capacidades del instrumento, es una obra interesante para promocionar el saxofón. En la siguiente cita, que aparece en la propia partitura, observamos el deseo de recuperación de esta pieza por parte del saxofonista Thibaut Canaval:

Queridos amigos saxofonistas,

La rapsodia op.26 para saxofón alto y piano de Jules Mouquet a la que estás invitado a redescubrir es un encargo realizado por Elise Hall, saxofonista, presidenta y fundadora del Boston Orchestral Club. Esta pieza publicada en 1908 por la editorial ahora extinta “Evette & Shaeffer”, cayó en el olvido. Sin embargo, llena de poesía y delicadeza, honra a nuestro querido instrumento, el saxofón.

*Thibaut Canaval*²⁷

²⁷ Mouquet, J. *Rapsodie* op.26. [Traducción propia del inglés]

3.9. SIBERIA, POÈME SYMPHONIQUE – Woollett, Henry (09/10)

Henry Woollet fue un compositor francés, procedente originalmente de una familia inglesa. Estudió piano con Raoul Pugno y composición con Jules Massenet, pero fue sobre todo autodidacta. Pasó toda su carrera en Le Havre (Francia), donde fue un notable director de orquesta y maestro, ya que entre sus alumnos podemos destacar a Henry Février, André Caplet y Raymond Loucheur. Fue allí donde en 1924 se convirtió en director de una sucursal de la Schola Cantorum, fundada, entre otros, por Vincent d'Indy, citado anteriormente. Atraído por la música contemporánea, fundó el Cercle de l'Art Moderne, a través del cual familiarizó al público de Le Havre con los principales compositores de su tiempo. A pesar de que él mismo era un compositor talentoso, y dejó una gran cantidad de trabajo en todos los géneros, la reputación de Woollett se basó principalmente en sus actividades como maestro y musicólogo. Escribió “Historia Magistral de Orquestación” escrita en colaboración con Gabriel Pierné. También fue autor de numerosos artículos, principalmente publicados en *Le monde musical*²⁸.

Henry Woollett compuso esta obra en julio de 1909. Se trata de un poema sinfónico²⁹ que relata un suceso en Siberia. La reducción para saxofón y piano sobre la que llevamos a cabo el análisis fue realizada por el propio compositor. A continuación, podemos ver la descripción que el propio Woollett narra en el manuscrito de la obra:

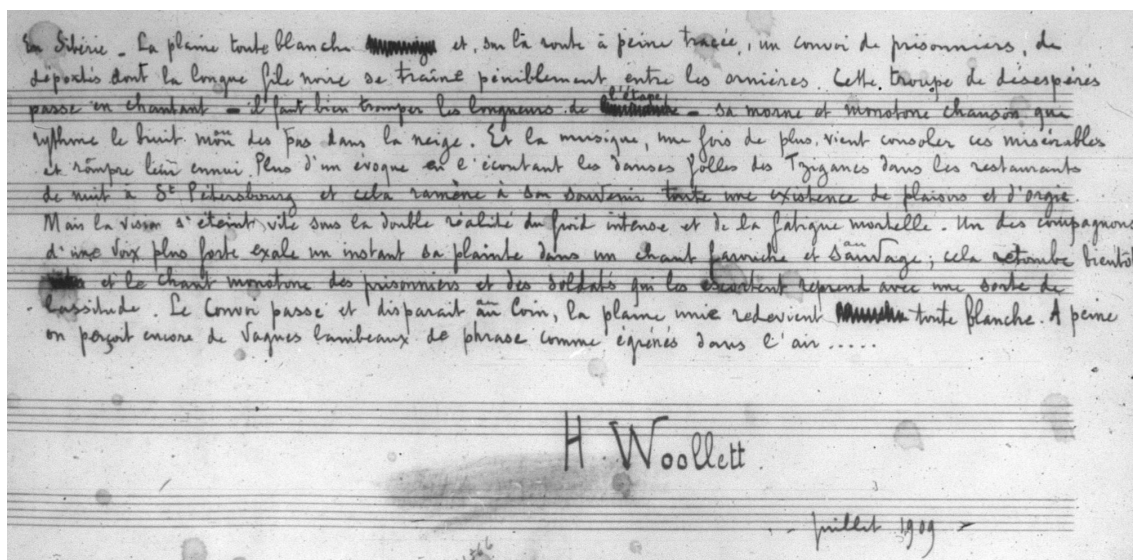


Ilustración 3-69 Texto descriptivo realizado por el compositor

²⁸ Revista musical fundada en 1889 por el fabricante de pianos Édouard Mangeot (1835-1898). Desapareció al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

²⁹ El poema sinfónico es un tipo de composición orquestal de forma libre, donde se desarrolla un tema poético, dramático, descriptivo, programático, etc.

Existen diferentes aspectos llamativos que podemos relacionar con lo narrado en el texto anterior. En cuanto a la armonía, una de las características principales es la utilización durante casi toda la obra de la escala pentatónica que tiene su inicio en el reb.



Ilustración 3-70 Escala pentatónica utilizada

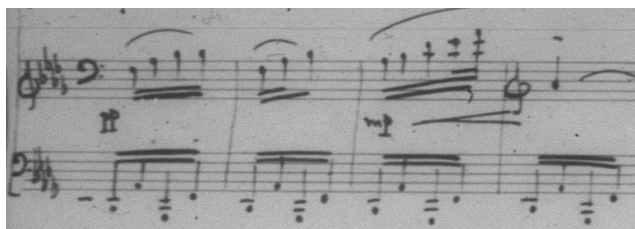


Ilustración 3-71 Ejemplo utilización de la escala pentatónica

Este hecho, junto con el acompañamiento de acordes quebrados que el piano interpreta en la totalidad de la obra con un ritmo de semicorcheas, crea una especie de base continua que podríamos relacionar con la planicie de nieve blanca que el compositor describe. Por otra parte, también podemos vincular la estructura a la descripción realizada por el autor, ya que, en mi opinión, Woollett cuenta el relato de unos prisioneros de guerra en Siberia donde podemos diferenciar dos partes: por un lado, la realidad que viven estos prisioneros (parte A), y, por otro lado, el anhelo y los recuerdos de las noches en los bares de san Petersburgo (parte B). Por último, la vuelta a la realidad (parte A) crearía una estructura final de ABA.

En esta obra, el registro del saxofón elegido por el compositor en las diferentes partes de la estructura contribuye en gran medida a la consecución de los cambios en la sonoridad. Por un lado, el registro medio/grave del saxofón utilizado en las partes A ayuda a la creación de un ambiente sonoro sombrío y desesperanzador, mientras que en la parte B, el compositor elige un registro medio/agudo que deja entrever ligeramente un sentimiento de alegría y de lucha por la libertad.

Rítmicamente, además de la subdivisión continua en semicorcheas podemos destacar varios ejemplos de polirritmia entre el saxofón y el piano, como podemos ver a continuación:



Ilustración 3-72 Polirritmia entre ambas manos del piano y con el saxofón

Por último, en cuanto al uso del saxofón observamos que el registro del instrumento utilizado apenas supera las dos octavas:



Ilustración 3-73 Ambito del saxofón utilizado

También podemos destacar que en el compás 113 aparece una anotación posterior realizada por el propio compositor. Este hecho puede deberse a dos motivos: puede ser por haberlo escrito en Do, sin realizar el transporte necesario para el intérprete del saxofón; o, puede tratarse de una simplificación posterior, ya que el paso del “si” al “re”, podría resultar difícil técnicamente para la comodidad de Elise Hall.



Ilustración 3-74 Anotación posterior

En cuanto a la articulación, observamos que todos los pasajes técnicos de mayor dificultad, debido a su velocidad, aparecen con ligaduras facilitando su interpretación. Podemos ver varios ejemplos a continuación:



Ilustración 3-75 Primer ejemplo articulación

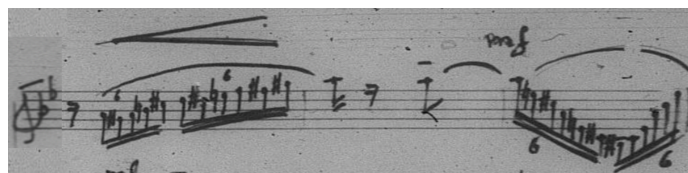


Ilustración 3-76 Segundo ejemplo articulación

En conclusión, podemos decir que se trata de una obra cuya armonía puede considerarse moderna teniendo en cuenta la fecha de composición (julio de 1909). En cuanto al uso del saxofón podemos señalar varios aspectos: por un lado, vemos que, a lo largo de la obra, el compositor explota al máximo las posibilidades dinámicas del instrumento, abarcando un rango dinámico que va desde ppp hasta f; por otro lado, vemos que el uso de las diferentes articulaciones es limitado y que no existen grandes cambios en cuanto a la textura, lo que facilita el trabajo de cámara entre el saxofón y el piano.

3.10. LÉGÉNDE OP.66 – Schmitt, Florent (1918)

Florent Schmitt (1870-1958) fue un compositor, pianista y crítico francés. Una de las características por las que fue valorado fue su espíritu independiente y el rechazo a ser vinculado e identificado con alguna escuela. La vida de Schmitt transcurrió durante el impresionismo, pero su música, aunque influenciada por Debussy, fue admirada por su energía, dinamismo y grandeza, como explica *The New Grove*:

Mientras que algunas obras, especialmente las juveniles, revelan un deseo de complacer, otras rechazan el abandono lírico y el sentimentalismo y están formadas por una complejidad voluntaria y premeditada, así como por una pasión por los colores fuertes, las emociones violentas y los contrastes extremos. Schmitt fue considerado un pionero durante su vida, rechazado por algunos y abrazado por otros por un estilo que influyó y ayudó a prepararse para innovaciones posteriores de Stravinsky, Ravel, Honegger y Roussel³⁰.

Uno de los ejemplos de su rechazo hacia lo convencional lo observamos cuando en 1910, junto a Maurice Ravel, Gabriel Fauré y Charles Koechlin, fundó la *Société Musicale*

³⁰ Pasler, Jann y Rife, Jerry. *Florent Schmitt*. [en línea]. Oxford Music Online. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024960#omo-9781561592630-e-0000024960-bibliography-2>> [consultado en 7 mayo 2019]

Indépendante, creada para promover la música modernista en oposición a la *Société Nationale de Musique*, más conservadora, entonces presidida por Vincent d'Indy³¹.

La *Légende* fue compuesta originalmente para saxofón y orquesta en 1918. Posteriormente, el propio compositor adaptó la obra para violín y viola y realizó una reducción para saxofón y piano. En las notas al CD de Arno Bornkamp podemos confirmar la importancia que tiene el saxofón en esta composición:

El saxofón tiene su papel más solista en la *Légende* de Florent Schmitt. La obra se puede escuchar como una historia musical rica en contrastes con el saxofón como “héroe”. La instrumentación colorida y las armonías a menudo misteriosas dan a esta obra un brillo cálido y oriental. Cuando Schmitt completó su *Légende* en 1918, Hall casi se retiró del escenario y, por lo tanto, nunca realizó el trabajo, cuyos desafíos técnicos podrían haber excedido sus habilidades.³²

La obra puede dividirse en cuatro secciones, ABCA', marcadas principalmente por los cambios de ambiente. Podemos apreciar la presentación de dos temas diferentes en las secciones A y B y la mixtura de ambos en la sección C, para finalmente retornar al inicio incluyendo alguna variación (A').

Una de las principales características está relacionada con la reducción realizada para saxofón y piano. En ella, destaca la escritura de la parte de piano realizada en tres pentagramas, alternándose con la escritura habitual en dos pentagramas. Relacionamos este hecho con la existencia y la diferenciación de distintos planos sonoros. Esta necesidad de diferenciar planos sonoros se hace más evidente a través de algunas anotaciones hechas por el autor, en las que especifica la mano con la que debe realizarse cada plano sonoro. Podemos ver un ejemplo a continuación:

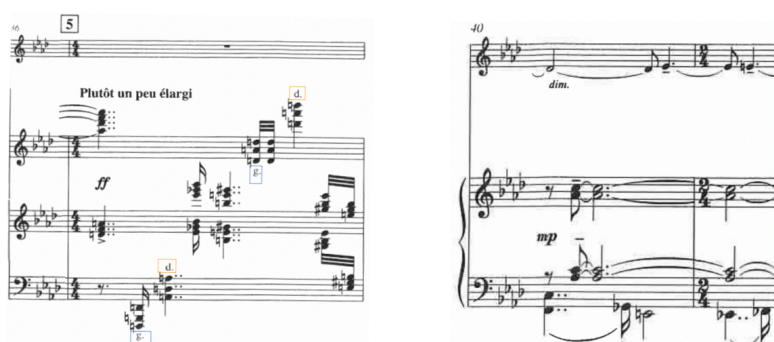


Ilustración 3-77 Comparación escritura del piano en tres y dos pentagramas

³¹ Florent Schmitt, 2019. *TheFreeDictionary.com* [online] <<https://es.thefreedictionary.com/Florent+Schmitt>> [Consultado en 31 marzo 2019]

³² Bornkamp, A. *Boton to Paris: The Elisa Hall Collection*. 2006. Traducción propia del inglés.

Podemos observar varias de las características del impresionismo en esta composición. Por un lado, a nivel armónico, observamos el uso de una armonía de gran complejidad basada en la utilización de acordes compuestos por cuartas y quintas y el uso de enarmonías.



Ilustración 3-78 Armonía basada en el uso de acordes por quintas



Ilustración 3-79 Ejemplo uso de enarmonías (solb-fa#)

Por otro lado, a nivel melódico destaca la fragmentación de la melodía entre las diferentes voces y el uso de ritmos con carácter improvisatorio. Este uso rítmico también es destacado por Claude Delangle: “Lo que parece ser solo una improvisación se construye en realidad con una habilidad arquitectónica consumada.”³³.



Ilustración 3-80 Utilización de ritmos con carácter improvisatorio

³³ Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999. Traducción propia del inglés.

Además, en cuanto al ritmo, podemos oír una célula rítmica característica que tiene gran presencia a lo largo de toda la obra. A continuación, podemos ver dos ejemplos en diferentes momentos de la pieza:



Ilustración 3-81 Célula rítmica en diferentes momentos de la obra

Por otro lado, el compositor genera interesantes cambios de ambiente a través de las modificaciones tímbricas conseguidas mediante la explotación de las posibilidades sonoras del saxofón. Podemos ver un ejemplo de esto en la siguiente imagen, donde se produce la transición entre dos motivos diferentes siendo el propio saxofonista quien logre crear un cambio de ambiente:



Ilustración 3-82 Utilización del timbre del instrumento para realizar un cambio de ambiente

Por último, resulta llamativo la forma en la que el compositor utiliza el ámbito del saxofón para ampliar o disminuir la tensión melódica y rítmica a través del despliegue virtuístico de diferentes acordes, intercalando a veces este efecto con el piano. Podemos ver varios ejemplos de esto a lo largo de la obra:



Ilustración 3-83 Primer ejemplo ampliación del ámbito utilizado



Ilustración 3-84 Segundo ejemplo ampliación del ámbito utilizado

Ilustración 3-85 Ritardando rítmico escrito y disminución del ámbito utilizado

En cuanto a aspectos técnicos, podemos destacar que el ámbito elegido por el compositor abarca casi la totalidad del registro del instrumento conocido hasta ese momento. Esta apreciación es también realizada por Claude Delangle: “Esta pieza es también una de las primeras en evidenciar la flexibilidad del saxofón y su verdadero registro”³⁴.

En conclusión, en mi opinión, podemos afirmar que es una de las obras más interesantes encargadas por Elise Hall debido a su complejidad camerística y a la explotación de las posibilidades sonoras del saxofón.

³⁴ Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999.

4. La actualización idiomática contemporánea del saxofón: técnicas extendidas

“El saxofón puede dejar de imitar o intentar ponerse al día con otros instrumentos, el saxofón es un instrumento único con potenciales y habilidades únicas”. (Ku Apud Oschefski, 2015, pág. 2).

Cuando hablamos de técnicas extendidas en el saxofón nos referimos a “cualquier sonido, color o requisito de rendimiento que explore más allá de los parámetros estándar del instrumento” (Murphy, 2013, pág. 4 [Traducción propia del inglés]). La modificación de algunos de los parámetros que hoy conocemos como técnicas extendidas ya se encontraban en la época de Adolphe Sax, como, por ejemplo: los armónicos. Otras características, como la microtonalidad, estaban presentes en algunos estilos de música, como en la música popular árabe. En la siguiente imagen podemos ver una tabla con algunas de las técnicas extendidas del saxofón, indicando su descripción y el parámetro modificado:

Selected Extended Techniques

Technique	Parameter	Extension
Altissimo	Range	Notes above the standard written range (F6)
Circular Breathing	Breathing	Cyclical breathing producing continuous sound
Double Tongue	Articulation	Use of the front and back of the tongue to ostensibly double the available rate of articulation
Microtones	Pitch	Includes tones in between semitones
Timbre Shifts	Tone color	Adds to the available palate of sonorities available on the instrument
Multiphonics	Pitch	Allows for two or more simultaneous pitches to sound on what is otherwise a monophonic instrument
Slap Tongue	Articulation	Adds to the available palate of sonorities available on note-beginnings
Vocalizing	Breathing/Pitch	Allows for polyphony on what is otherwise a monophonic instrument

Tabla 4-1 Tabla de ejemplo de técnicas extendidas recogidas por Patrick Murphy

A pesar de que podemos encontrar lo que conocemos hoy en día como técnicas extendidas del saxofón en obras anteriores a la mitad del siglo XX, encontramos las siguientes afirmaciones publicadas en el libro *Hello Mr. Sax*, escrito por Jean-Marie Londeix¹ en 1989.

(...) también puede considerarse un instrumento complejo y difícil debido a la gran variedad y extensión de sus posibilidades musicales y acústicas, y porque, incluso hoy en día, nuestro conocimiento de este instrumento sigue siendo fragmentado.

El saxofón tiene tantas características que no son clásicas en el sentido tradicional de la palabra, que de hecho es uno de los instrumentos más originales, y es capaz de satisfacer incluso las demandas musicales y técnicas más extensas que se hacen de él.

El saxofón es un instrumento del presente y del futuro (Londeix, 1989, pág. 3. [Traducción propia del inglés]).

En ellas observamos cómo Londeix, uno de los principales intérpretes del saxofón a lo largo de la historia, manifiesta la capacidad aún desconocida de este joven instrumento.

A continuación, realizaremos una descripción de algunas de las técnicas extendidas.

4.1. RESPIRACIÓN CIRCULAR

La respiración circular es una de las técnicas extendidas más utilizadas en el saxofón. En cuanto a su origen, el saxofonista francés Jean-Marie Londeix explica en su libro *Hello Mr. Sax*, que se trata de una técnica antigua, tradicionalmente usada en el medio y lejano oeste en la música modal. De hecho, podemos observar su ejecución en la antigüedad durante la interpretación de varios instrumentos populares como el *duduk*, proveniente de Armenia; el *aulos* griego o la *lauddenas* de la isla de Cerdeña.

En cuanto a su definición, otro reconocido saxofonista francés, Jean-Denis Michat, define la ‘respiración circular’ o la ‘respiración continua’ como una técnica para prolongar la duración natural de la exhalación, utilizando las mejillas como un globo que se vacía para controlar la exhalación pulmonar. Durante este tiempo, una inspiración nasal (o varias) ayuda a reabastecer los pulmones del instrumentista (Michat, 2010, pág. 30 [Traducción propia del francés]).

La respiración circular se puede aplicar a cualquier música. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la decisión de utilizar esta técnica debe basarse en necesidades musicales o

¹ Nació en Francia en 1932, fue alumno en el Conservatorio de París de Marcel Mule y posteriormente fue profesor de saxofón en Burdeos.

especificaciones del propio compositor y no en limitaciones propias del intérprete (a excepción de algunos casos), ya que, tal y como señala el saxofonista Trent Kynaston en su libro *Circular Breathing for the Wind Performer*², antes de realizar la respiración circular el músico debe ser capaz de respirar con la mayor eficacia posible y sin pensamiento consciente.

Por último, me gustaría resaltar las afirmaciones realizadas por James Umble³, a través de las cuales, podemos entender la importancia del dominio de esta técnica en los saxofonistas interesados en la participación en concursos nacionales o internacionales: “[la respiración circular] es una importante herramienta, necesaria para una cantidad significativa de repertorio moderno...para cualquier persona que aspire a competir en competiciones internacionales, lo considero esencial ahora.”

“Los primeros trabajos con instrucciones explícitas de la respiración circular son las composiciones de Christian Lauba⁴.

4.2. MULTIFÓNICOS

Para la correcta ejecución de los multifónicos es necesario una técnica precisa de la posición de los dedos y una correcta colocación de la embocadura, ya que la estabilidad de un multifónico se puede ver afectada por diferentes parámetros como la columna de aire o la posición de la garganta. Se trata de una técnica de gran importancia ya que el saxofón esencialmente es un instrumento monódico, pero que gracias a la ejecución de multifónicos puede ejecutar acordes o varios sonidos simultáneos.

Según Wilson Mario Ferrer Pretel, la primera obra de gran relevancia para el saxofón en la que podemos observar el uso de multifónicos es la *Sonata para Saxofón Alto y Piano* de Edison Denisov en 1970⁵.

² Kynaston, T. (1978). *Circular Breathing: For the Wind Performer*. Alfred Music.

³ Profesor de saxofón en la Youngstown State University.

⁴ Murphy, P. (2013). *Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples*. DMA diss., Arizona State University. Traducción propia del inglés.

⁵ Ferrer Pretel, W. (2015). *Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia* (Master's thesis, Universidad EAFIT)

Les sons multiples aux saxophones de Kientzy⁶, es el primer recurso académico que incluye digitaciones de los multifónicos para saxofón sopranino, soprano, alto, tenor y barítono; acompañadas de los sonidos producidos. Además, tiene en cuenta otros factores importantes como el rango dinámico en el que tiene mayor estabilidad el multifónico o la dificultad para producirlo. Otro de los libros donde encontramos referencias a las digitaciones de los multifónicos es el libro de Londeix⁷, pero contiene solo digitaciones para saxofón soprano, alto y tenor. Una de las características importantes de este libro es la colaboración de Londeix con el saxofonista italiano Massimo Mazzoni para llevarlo a cabo, centrándose principalmente en aquellas que "no requieren preparación especial"⁸.

Sin embargo, cada multifónico debe ser tratado como una entidad única ya que cada digitación individual trae consigo un conjunto de limitaciones propias. A pesar de esto, tal y como afirma Londeix, éstas deben ser resueltas por el intérprete:

Al requerir una técnica especial de digitación, pero a veces también de embocadura (colocando más o menos la boquilla en la boca), los sonidos simultáneos se ven afectados por la boquilla o la caña utilizada, y también por la marca y el modelo del propio instrumento. El intérprete practica y está entrenado para corregir las variables⁹.

[...] *Steady Study on the Boogie* de Christian Lauba. Gracias a los esfuerzos de los compositores de estas obras, los multifónicos aparecen con mayor frecuencia que en el pasado¹⁰.

4.3. SLAP

El slap en el saxofón es un tipo de articulación-emisión que tiene como resultado un efecto sonoro principalmente percusivo. Esta técnica es extensible a otros instrumentos, como el clarinete, y comparable en cierta manera al uso de otras técnicas como el pizzicato Bartok en los instrumentos de cuerda.

⁶ Kientzy, D.(1982). *Les sons multiples aux saxophones*. Paris: Editions Salabert.

⁷ Jean-Marie Londeix, William Street, and Anna Street, *Hello! Mr. Sax* (Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1989).

⁸ Taylor, M. (2012) Teaching extended techniques on the saxophone: A comparison of methods.

⁹ Murphy, P. (2013). Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples. DMA diss., Arizona State University. Traducción propia del inglés.

¹⁰ *Ibid*.

Sin embargo, el sonido no es producido por el golpe de la lengua en la caña. Para su correcta ejecución, el intérprete debe realizar una ventosa entre la boquilla y la caña de manera que ésta quede pegada completamente; de inmediato, el saxofonista retira la lengua de la caña y es el golpeo que produce la caña contra la boquilla lo que genera el efecto sonoro. Su uso no se limita a la música contemporánea, ya que podemos encontrarlo en otras músicas como la música moderna o el jazz; también el clásico hace uso de esta articulación, ya que podemos encontrarlo en el Concertino de Cámara de Jacques Ibert, compuesto en 1935.

El primer enfoque pedagógico significativo para el slap se sitúa en 1989 en un artículo de Steven Mauk, “Teaching Students to Slap Tongue”. Más adelante, en 2010, Marcus Weiss y Giorgio Netti identifican tres variedades de slap: estándar, seco y abierto (Weiss et Netti, 2010, pág 143).

David Pituch en su libro *Slap Tonguing: Method Over Madness* destaca la importancia de mantener el correcto uso de la columna de aire y el diafragma: “Si bien no se gasta aire dentro del instrumento durante el slap, se debe usar un buen soporte del diafragma. ¿Por qué? No sé por qué, excepto que mientras se toca, el instrumento y el intérprete son uno e inseparables, entrelazados y mutuamente dependientes”¹¹.

Por último, me gustaría señalar varias composiciones donde encontramos un uso importante del slap: *Lutte* (1994) de Thierry Escaich, *Jungle* (1993) de Christian Lauba o *Slap me* (2005) de Barry Crockoft.

4.4. SUBTONE

Se obtiene suprimiendo parcialmente algunos armónicos naturales, lo que facilita las dinámicas extremas en *pp* o *ppp*. Es una técnica comúnmente usada en jazz y actualmente también en el ámbito académico de la música contemporánea para saxofón (Ferrer Pretel, 2015, pág 10).

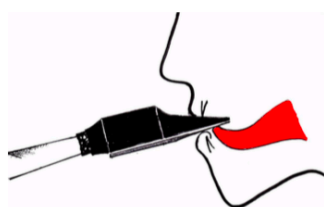
¹¹ Apud Taylor, M. (2012). Teaching extended techniques on the saxophone: A comparison of methods.

Podemos diferenciar dos estilos de realizar el subtone: el estadounidense y el francés. "El subtone estadounidense tiene una calidad muy impresionante, mientras que el subtone francés tiene un sonido puro que carece de parciales armónicos superiores". (Apud Oschefski, pág 6).

El saxofonista francés Jean-Denis Michat describe el *subtone* como una técnica de filtrado de los parciales agudos de un sonido de manera que se suaviza el tono y/o matiz. Michat, en su libro *Un Saxophone Contemporain*, explica las dos formas posibles de llevar a cabo esta técnica:

1. Por un lado, la primera de ellas se centra en el uso de la lengua para su ejecución.

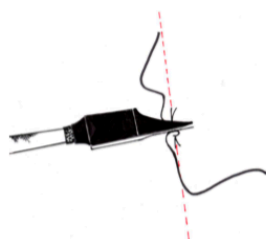
Consiste en retirar varias vibraciones o frecuencias de la caña al poner la lengua.



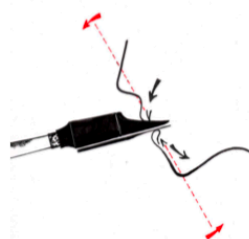
La langue est appliquée sur la partie hachurée de l'anche.

Ilustración 4-1 Ejemplo realización del slap utilizando la lengua. Imagen de "Un Saxophone Contemporain" de Jean-Denis Michat, 2010, pág.35.

2. Por otro lado, la segunda opción para la realización de esta técnica se centra en el uso del labio inferior. Lo que se pretende es aliviar la presión ejercida por la mandíbula sobre la caña. Mientras se mantienen fijos los dientes superiores, los inferiores se alejan ligeramente del labio inferior, creando una especie de colchón.



position initiale



position secondaire

Ilustración 4-2 Realización del slap reduciendo la presión del labio inferior. Extraída de "Un Saxophone Contemporain" de Jean-Denis Michat, 2010, pág. 35.

5. Un importante protagonista: Christian Lauba

Christian Lauba nació el 26 de julio de 1952 en Sfax, Túnez. Posteriormente su familia se mudó a Burdeos, ciudad donde Lauba estudió idiomas en la Universidad y continuó sus estudios de música en el Conservatorio, en la clase de composición de Michel Fusté Lambezat. Durante este periodo, obtuvo el Primer Premio de composición y la medalla de honor de la ciudad de Burdeos. En 1993, antes de ganar el primer Premio en el Concurso Internacional de Composición de Berlín en 1994, se convirtió en el profesor de análisis del conservatorio de Burdeos. En 1996, dirigió clases magistrales en los Países Bajos: en Apeldoorn y Amsterdam, presidió el jurado del Concurso Internacional de Composición Gaudeamus y dio conferencias en las universidades de Maryland, Bowling Green, Madrid y Milán. De 2004 a 2006 fue nombrado director de la Orquesta Nacional Bordeaux-Aquitaine y compositor en la Orquesta de Mulhouse y la Opera de Bordeaux. Aunque Lauba compuso principalmente para saxofón, también tiene otros trabajos para diferentes agrupaciones o instrumentos a solo e incluso alguna que otra reducción de orquesta, como la *Légende* de André Caplet¹.

Fue durante su periodo como docente del Conservatorio de Burdeos donde conoció a Jean- Marie Londeix, y posiblemente la amistad que surgió entre ambos fue uno de los motivos que le incentivó a componer obras para desarrollar algunas de las técnicas extendidas del saxofón, como el slap, la respiración circular, los multifónicos o el registro de los armónicos. Trabajando junto a Jean-Marie Londeix y asistiendo a muchas de sus clases magistrales, exploró las técnicas extendidas del saxofón y las incluyó con éxito en sus obras. De ahí nacen sus *Neuf Études* para Saxofón, encargados en 1992 por el Conservatorio de Burdeos y finalizados aproximadamente en 1994. Con esta composición Christian Lauba ganó el premio SACEM² en composición.

En cada uno de sus *Neuf Études* profundiza en alguno de los diferentes aspectos del saxofón con resultados espectaculares y extremadamente interesantes. Con ellos pretendía mostrar al público las técnicas contemporáneas y la música programática. Estos estudios son interpretados en Europa, Asia y en el continente americano por los mejores saxofonistas, como Arno Bornkamp, Raphaël Chrétien, Claude Delangle, Richard Ducros, Jean-Denis Michat,

¹ Obra encargada por Elise Hall en 1903.

² Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, sociedad que se encarga de cobrar los pagos por derechos de los artistas y la distribución de los derechos a los autores originales, compositores y editores.

Jean-Marie Londeix, Manuel Miján o Guilles Tressos. Además, suelen estar propuestas para concursos debido a su gran virtuosismo.

Los *Neug Études* están escritos en 4 volúmenes, dedicando cada uno de ellos a uno de los cuatro tipos de saxofón principales (soprano, alto, tenor y barítono):

- El volumen 1 está dedicado al saxofón alto y en él se encuentran: *Balafón*, *Savane*, *Sanza* y *Jungle*
- El volumen 2 es para soprano y tenor y en él están: *Tadj*, *Gyn* y *Vir*
- El volumen 3 consta de un dúo para dos sopranos: *Ars*
- El volumen 4 está dedicado al saxofón barítono y se encuentra su estudio más largo: *Bat*, cuya duración es de 13' 45''.



Ilustración 5-1 Christian Lauba

Lauba ha escrito muchas obras para saxofón que han recibido elogios y aclamaciones por el desarrollo de un repertorio moderno para saxofones y el uso de técnicas extendidas de manera melódica, expresiva y artística. En una ocasión, Lauba dijo: "Cuando escribí esta pieza para saxofón alto, quería presentar técnicas como la respiración circular y el subtone en un contexto expresivo. Aunque estas técnicas ya existen en varios géneros populares, quería usarlas en un trabajo que podría servir como un arquetipo en el arte musical ". Aunque Lauba estaba hablando específicamente del primero de sus estudios, *Balafon*, el concepto puede extenderse a todas sus composiciones.

6. Aportaciones al repertorio de Christian Lauba

Como hemos mencionado anteriormente, el uso de las técnicas extendidas en las obras compuestas por Christian Lauba es muy recurrente.

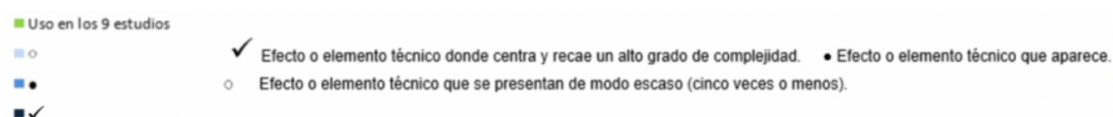
A lo largo de la investigación llevada a cabo para la elaboración de este trabajo encontramos un estudio comparativo, realizado por Juan Núñez Lerma, sobre el uso de las diferentes técnicas extendidas en algunos de los *Neuf Études* compuestos por Christian Lauba. En la siguiente tabla podemos apreciar las técnicas utilizadas, así como la importancia que recae sobre cada una de ellas en 7 de los estudios que componen los dos primeros volúmenes.

	SLAP	MULTIFÓNICOS	REGISTRO SOBREGUDO	BISBLIGIANDO	FRULLATO	RUIDO DE LLAVES	RESPIRACIÓN CIRCULAR	CUARTOS DE TONO	SUBTONE
BALAFON	○	●	○				✓		●
SAVANE	○	✓		●	○		●	○	●
SANZA		✓	○				●		●
JUNGLE	✓	●	○	●		○	●		●
TADJ		●	○	●	○		●	○	●
GYN	✓	●	○	●	○		●		●
VIR	✓	●	○	●	●		●		●

✓ Efecto o elemento técnico donde centra y recae un alto grado de complejidad. ● Efecto o elemento técnico que aparece.
○ Efecto o elemento técnico que se presentan de modo escaso (cinco veces o menos).

Tabla 6-1 Efectos y elementos técnicos incluidos en los dos primeros volúmenes de *Neuf Études pour Saxophones*. [Archivo de Juan Núñez Lerma]

En el siguiente gráfico podemos ver la representación en porcentajes de los efectos y recursos técnicos utilizados en los dos primeros volúmenes:



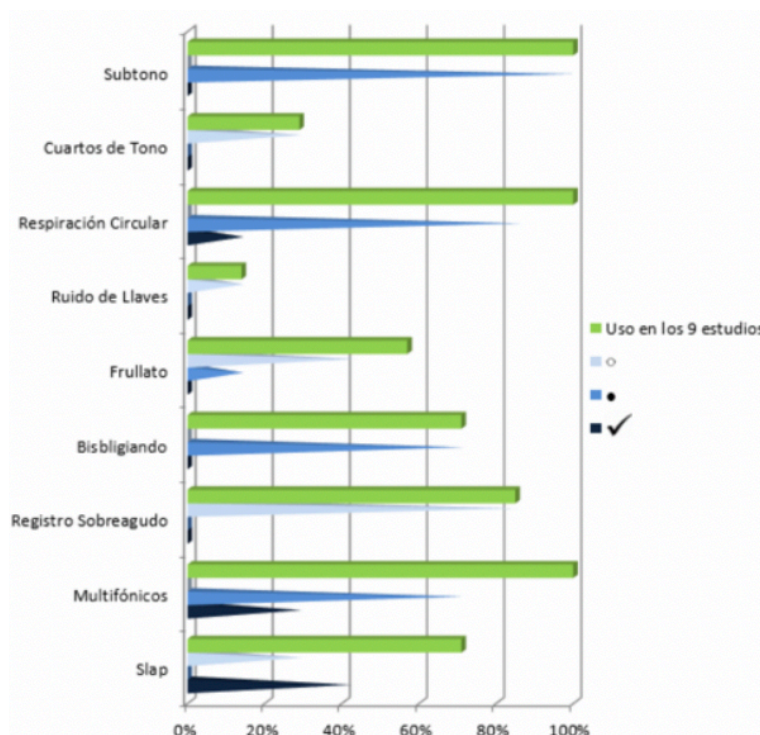


Gráfico 6-1 Representación de porcentajes en barras de los efectos y elementos técnicos incluidos en los dos primeros volúmenes de *Neuf Études pour saxophone*. [Archivo de Juan Núñez Lerma]

Con estos *Neuf Études*, Lauba realizó una contribución significativa no solo al repertorio de saxofones, sino a la forma en que el repertorio de saxofones fue compuesto e interpretado. Lauba logra utilizar técnicas extendidas para el saxofón de una forma “artística, sutil, íntima y única” (Umble 2000, pág. 257) y había terminado por exponer al saxofón como un instrumento "profundo, asombrosamente flexible e incomparablemente hermoso" (Umble 2000, pág. 257).

Lauba creó una forma de composición propia para "lograr la mayor expresión de su pensamiento creativo" al mismo tiempo que "mezclaba íntimamente 'lo aprendido' y la música popular". (Londeix 2012, pág. 220) Como dijo Lauba, "las técnicas instrumentales son para mí solo herramientas para ser utilizadas en un lenguaje musical, un medio para un fin", una habilidad para la cual Lauba parece tener una habilidad magistral.

Lauba utiliza elementos del saxofón que muchos han tratado como inconvenientes, como el ruido de las teclas y las notas fuera de tono, y las utiliza para mejorar el lenguaje. Lauba describe "los ruidos de las teclas y la respiración, los sonidos simultáneos y el subtone revelan un aspecto diferente del instrumento, o más bien su verdadero carácter". (Ingham 1998, pág. 181).

Ha habido compañeros compositores que dudaron de su trabajo con el saxofón, "muchos de mis colegas compositores me reprochan por estar tan involucrado con el saxofón, pero les

digo que Haydn, Mozart y Beethoven escribieron mucho por las cuerdas, no veo por qué uno debería reprocharme por escribir para el saxofón ... Puedo pedirles cosas a los saxofonistas, no puedo pedirles a los clarinetistas u oboístas "(Umble 2000, pág. 104). Marcel Mule le dijo una vez a Londeix: "El saxofón ... está hecho para cantar. Te equivocas al distanciarte del repertorio clásico tradicional hasta este punto", junto a un Eugene Rousseau aparentemente agradable. "Si el saxofón tiene un futuro como instrumento clásico, será por su uso melódico y no por piezas de vanguardia, por grandes que sean ". (Ku 2009, pág. 99). Después de escuchar y trabajar con Lauba, Jean-Marie Londeix escribió: "La única esperanza del saxofón para un lugar en la música 'seria' es a través de la música moderna, donde a menudo es insustituible" (Umble, 2000, pág. 108) y "se podría decir que hubo un saxofón antes y después de Lauba, tal como había un piano antes y después de Chopin ". (Umble 2000, pág. 257)

6.1. JUNGLE

El último estudio para saxofón alto es *Jungle*. Se trata de un estudio que puede ser interpretado de forma individual como obra de concierto y cuya duración aproximada es de 3 minutos. El objetivo principal de esta composición es el estudio del slap. Lauba especificó el uso del slap de una forma integrada en el discurso de la frase: "slap-tonguing integrated with legato phrasing". Y, además, habló específicamente del slap: "No solo les doy un contenido lingüístico (un sentido de dicción o fraseo) y forma, sino que los uso como elementos expresivos". (Umble 2000, pág. 258).

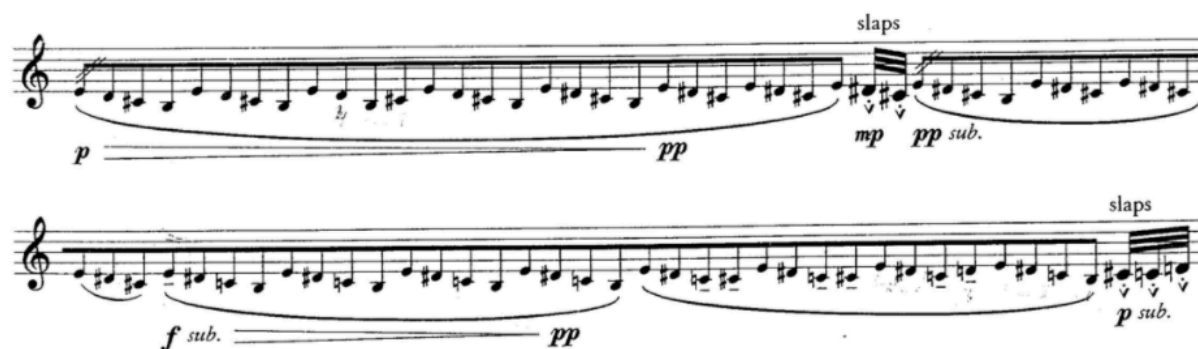


Ilustración 6-1 Ejemplo del uso del slap dentro de la frase

Jungle junto con *Balafon* son los dos estudios más interpretados¹, y el propio Lauba confirma su dificultad con esta afirmación: “Con *Balafon* no se puede fingir: ¡puedes o no puedes tocar la obra! Es la misma cosa con *Jungle*”².

6.2. STEADY STUDY ON THE BOOGIE

Por último, *Steady Study on the Boogie* fue concebida como una obra y no está incluida dentro de ninguna de sus series de estudios. Sin embargo, en el propio título de la obra encontramos la palabra “estudio”.

Se trata de una obra en la que podemos observar el uso de un gran número de las técnicas extendidas del saxofón: multifónicos, slap, subtone, armónicos, bisbigliando y frulatto. El uso de la respiración circular no es obligatorio, pero tal y como explica Lauba es altamente recomendable: “la respiración circular es altamente recomendada para un discurso musical ininterrumpido”³.

Por otro lado, respecto a los multifónicos, Lauba realiza las siguientes aclaraciones: “recomendamos las digitaciones sugeridas para los sonidos múltiples. Sin embargo, cada intérprete debe respetar los intervalos escritos y encontrar las mejores digitaciones para su propio instrumento”⁴.

Las digitaciones propuestas por Lauba están basadas en el libro de Daniel Kientzy (Éditions Salabert) y de Jean-Marie Londeix (Éditions Leduc).

Steady Study on the Boogie, es quizás una de las obras donde se hace más presente la introducción de recursos sonoros dentro de una idea musical. Lauba presenta el ritmo de boogie y poco a poco va introduciendo más recursos, aumentando la dificultad, pero manteniendo el carácter de boogie. A continuación, podemos ver varias fases de esta evolución:

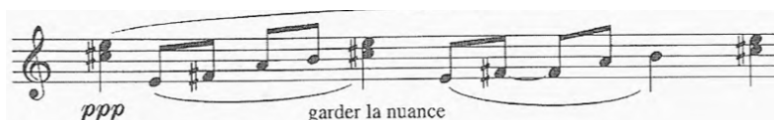


Ilustración 6-2 Presentación ritmo boogie

¹ Oschefski, David. *The Works of Christian Lauba: An independent study*.

² Entrevista Christian Lauba en Saxrules.com

³ LAUBA, Christian. *Steady Study on the boogie*. París: Gérard Billadout, 1995.

⁴ *Ibid.*



Ilustración 6-3 Variación 1



Ilustración 6-4 Variación 2

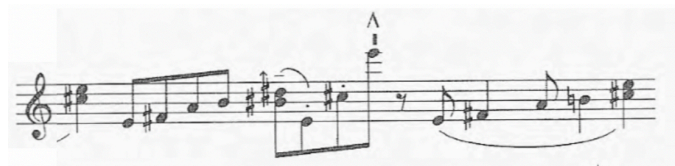


Ilustración 6-5 Variación 3



Ilustración 6-6 Variación 4



Ilustración 6-7 Variación 5

A lo largo de esta obra podemos comprobar que Lauba explota las posibilidades técnicas y sonoras del saxofón. En cuanto al uso de las dinámicas observamos que la gama utilizada va desde las *pppp* hasta las *ff*. Además, utiliza el registro del saxofón en su totalidad, desarrollando pasajes en el registro sobreagudo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos tratado e investigado diferentes aspectos relacionados con la vida de Elise Hall y con el proceso realizado para llevar a cabo el encargo y el estreno de sus obras. Tras esta investigación podemos afirmar que hemos alcanzado los objetivos planteados al inicio del trabajo.

Durante el proceso de contextualización, a través del cual conocimos varias de las dificultades a las que Elise Hall tuvo que enfrentarse por el hecho de ser mujer, hemos comprobado la importancia de su figura en la historia y el desarrollo del saxofón. Por otro lado, durante la catalogación de las obras también investigamos el proceso que llevó a cabo para encargarnos. Fue así como comprobamos que no sólo no fue fácil, si no que Hall encontró varias dificultades: por un lado, el rechazo o retraso en la entrega de las obras por parte de algunos compositores como Debussy; y, por otro lado, posteriores arrepentimientos e intentos de desvinculación con la obra realizada, como ocurrió con el compositor Charles Martin Loeffler con su *Divertissement Espagnol*.

Respecto a las hipótesis planteadas en el inicio del trabajo obtuvimos las siguientes conclusiones:

- La hipótesis principal se centraba en el contenido de las propias obras. Al ser obras realizadas para Elise Hall, esperábamos encontrar algunas similitudes o algo característico que fuese común a todas ellas, ya fuese por el gusto propio de la saxofonista o por remarcar y mostrar sus habilidades técnicas. Sin embargo, tras el estudio de un número representativo de obras hemos llegado a la conclusión de que no aparecen motivos o usos específicos del saxofón similar en todas las obras. Debido al tratamiento realizado por los compositores de alguna de las características técnicas del saxofón que hemos encontrado en las obras encargadas, podríamos concluir que Elise Hall no tenía grandes habilidades y que se trataba de un músico amateur. Esta conclusión está basada en el análisis realizado de las diferentes obras, donde hemos comprobado que, por un lado, parámetros como la articulación, el ámbito o las dinámicas no explotan las posibilidades técnicas y musicales del saxofón en la mayoría de las obras, aunque sí existe un gran trabajo sonoro y tímbrico del instrumento; y por otro lado, las obras programadas por Elise Hall para sus conciertos son el mayor número de veces aquellas con menor dificultad saxofonística. A pesar de esto, la labor realizada por ella, tanto con el encargo de obras a diferentes

compositores como con el estreno y la interpretación de algunas de ellas en varias de las salas más representativas e importantes a nivel mundial supuso un gran salto para el desarrollo del saxofón y sobre todo para su difusión.

- La segunda hipótesis estaba basada en la relación entre el número de obras encargadas y el número de obras estrenadas. Al inicio de la investigación, conocíamos la existencia de varias de las obras encargadas por Elise Hall, aunque no imaginábamos que fueran un total de 22 obras, y apostábamos por la teoría de que ella misma había realizado el estreno de todas ellas. En contraposición a esta hipótesis, hemos podido concluir que además de no haber sido ella la encargada de realizar el estreno de todas las obras, de algunas de ellas no existe constancia de su estreno y de otras sí estrenadas no se conoce el saxofonista que lo llevó a cabo. También hemos comprobado que todos los compositores contactados por parte de Elise Hall fueron franceses, a excepción de Paul Gilson, que era de origen belga.

Tras la realización de este estudio, nos surgen nuevas preguntas que podrían dar lugar a una futura investigación en el marco de la realización de estudios de doctorado: ¿podemos considerar a Elise Hall como la chispa para el desarrollo del saxofón debido a la época en la que vivió? ¿habría desaparecido el saxofón en el mundo clásico de no ser por la figura de Elise Hall?, ¿cómo podía Elise Hall financiar todos sus encargos?, ¿qué opinaba de las composiciones que le fueron dedicadas?, ¿cómo reaccionaba ante las críticas recibidas incluso por parte de algunos de los compositores a los que había recurrido para encargar sus obras?

Por último, me gustaría añadir que el proceso llevado a cabo para la realización de este trabajo fin de máster ha supuesto un gran enriquecimiento tanto en el ámbito académico como personal. Además de los conocimientos obtenidos, he adquirido y desarrollado nuevas capacidades profesionales y personales que me permitirán el uso de mejores herramientas para la realización de futuras investigaciones.

ANEXOS

ANEXO I: Relación y posible correspondencia con los compositores

Claude Debussy en una carta dirigida a Pierre Louÿs a finales de julio o principios de agosto de 1903:

“Perdóneme... durante muchos días he sido: el-hombre-que-trabaja-en-unaFantasía-para-saxofón-en-mi bemol (intente decirlo tres veces seguidas sin respirar...). Si tenemos en cuenta que esa fantasía fue encargada, pagada y ya me he gastado el dinero hace más de un año, usted podría pensar que soy un vago. Por un lado, la idea de componer esa fantasía no me interesó demasiado, pero sin ella, yo nunca hubiera sido capaz de escribirle semejante carta. El saxofón es un animal de caña cuyas cualidades me son totalmente desconocidas. ¿Recuerda a la dulzura romántica de los clarinetes o más bien a la vulgar ironía del sarrusofón (o del contrafagot)? Al final tengo frases melancólicas luchando contra redobles de caja. ¿Gusta el saxofón a los militares como el Gran Duque? Le he puesto por título “Rapsodie arabe” ... (no obstante, larga vida al ejército) ¿Verdad que el país está aburrido de todo? La respuesta la encontramos en creer que el sol que se pone en las laderas de Bichain es diferente del que lo hace en las pálidas terrazas de Biskra. (Noyes, 2007, p. 422. Traducción Marcelo Morante)

Claude Debussy en una carta a su primera mujer, Lilly, fechada el 31 de mayo de 1903:

¡Parece que Longy y la dama del saxofón están en París! Longy vino a verme y aunque se mostró cordial, noté que no estaban dispuestos a esperar mucho más; así que intentaré terminar lo más rápido posible su maldita pieza. Últimamente las ideas musicales ponen especial cuidado en huir de mí, como si fueran mariposas burlonas, y me esperan horas de exasperante irritación. El hecho es que me gustaría conseguir algo muy bueno, para poder recompensarles por su paciencia, aunque esto sólo empeora la situación.

Claude Debussy en una carta a Georges Longy:

A Madame Rich. J. Hall
Como muestra de reconocimiento
Sincera y profunda
Claude Debussy
Mayo/1903

Claude Debussy a su mujer Lilly, 4 de junio:

¡No sé porqué, pero “la dama del saxofón” me recuerda a la estatua del commandatore apareciéndose al pobre Don Juan! Ella nunca sospechará lo mucho que me aburre. ¿No te

parece indecente que una mujer se enamore del saxofón y que sus labios chupen la boquilla de madera de este ridículo instrumento? Es como si un viejo murciélago llevara sombrilla.

Claude Debussy en la carta a André Messager del 8 de junio de 1903:

¡Me he retrasado demasiado con usted...! He aquí el motivo: desde hace algunos meses, una dama, que no contenta con ser americana y permitirse el lujo bizarro de tocar el saxofón, me ha encargado por medio de Georges Longy una pieza para orquesta y saxofón obligato... Desconozco si a usted le gusta este instrumento; por lo que a mí respecta he olvidado su sonoridad hasta el punto de olvidar también cumplir con el encargo. Pero la tenacidad de los americanos es proverbial y ... ¡la dama del saxofón llegó hace ocho o diez días al número 58 de la rue Cardinet preguntándome por el estado de su pieza! Naturalmente le aseguré que tras Ramses II era lo primero en lo que pensaría. Sin embargo, estoy deprimido y ando buscando desesperadamente las combinaciones más originales para conseguir el mejor partido de este acuático instrumento. He pensado llamarla “Rapsodie orientale”. (Es lo mejor que se me ocurre en este momento). He trabajado como en los buenos tiempos de Pelléas, pero veo anochecer una y otra vez como si estuviera viviendo una continua resaca. Los días pasan, como debe ser, y estaba demasiado aturrido como para escribirle.

Roger-Ducasse, escribió a André Lambinet el 24 de abril de 1918 revelándole lo siguiente:

Ahora estoy trabajando en la Rapsodie de Debussy, que completo (en secreto) para saxofón alto y orquesta. Tiene dos o tres secciones muy ricas y estoy transformando el saxofón en un violonchelo. Toda la parte orquestal tiene que ser escrita porque el boceto sólo consta de cuatro pentagramas. No es una tarea aburrida, aunque tengo un montón de trabajo. Me llevará mucho tiempo.

Roger-Ducasse comenzó a trabajar en la Rapsodie a finales de abril de 1918 e hizo considerables progresos en pocas semanas. En una carta a Lambinet:

He completado (¿me repito a mí mismo?) una transcripción y un arreglo de la Rapsodie para saxofón alto = se trata de una obra extensa, bastante encantadora, con una línea melódica que recuerda el adagio de su cuarteto de cuerda; en un estilo que él a menudo abandonó... Orquestraré durante las vacaciones, si tengo vacaciones, y esto me permitirá sumergirme en el placer del tratamiento de los instrumentos, aspecto que nunca será totalmente mío: donde él veía sendas, yo veo avenidas principales en las que puedes perderte fácilmente.

ANEXO II: Programa de la Société Nationale de Musique en el Nouveau Théâtre de Paris, 1904.



SALLE DU NOUVEAU THÉÂTRE
10, RUE BLANCHÉ

Le **MARDI 17 MAI 1904**, à 8 heures précises
(Départ des Places à 7 h. 30)

321^{ème} Concert
avec Orchestre et Chœurs
dirigé par **M^r ALFRED CORTOT**
avec le concours de
Mademoiselle J. MATTO, A. POA
de **Madame Elise HALL**
et de **MM. Paul DARADX et Louis GIRODE**

CAVENDISH

PRIX DES PLACES :

Loges de Première Classe, etc. (Places 5 fr.)	Boiteaux de Balcon (Places 4 fr.)
Loges de Deuxième Classe (Places 3 fr.)	Boiteaux de Balcon (Places 3 fr.)
Boiteaux de Balcon (Places 2 fr.)	Boiteaux de Balcon (Places 1 fr.)
Boiteaux de Balcon (Places 1 fr.)	Boiteaux de Balcon (Places 0 fr.)

Les billets sont en vente à la caisse du Théâtre, à partir du 15 mai 1904.

Ilustración- Programa del concierto con la participación de Elise Hall

ANEXO III: Listado de obras en The New England Conservatory of Music.

NEW ENGLAND CONSERVATORY OF MUSIC

ELISE HALL COLLECTION

MANUSCRIPTS

[CAPLET, ANDRÉ,

Légende. 1903. score. Holograph in ink; imperfect: caption excised.
For oboe, clarinet, saxophone, bassoon, violin, viola, violoncello and
double bass.

[Légende; arr.] Légende; réduction pour piano à quatre mains. 1903. score.
Holograph in ink and pencil.

DEBUSSY, CLAUDE

[Rhapsody, saxophone & piano; arr.] Esquisse d'une Rhapsodie mauresque, pour
orchestre et saxophone principal. 1901-1908. condensed score. Holograph
in inks and pencil.

DUPIN, PAUL

[Chant, mixed voices & instrumental ensemble; Chant pour saxophone, A
ceux qui partent. 1910. score. Holograph in ink. Chorus: SMzCTBarB;
accompaniment for 2 harps, 4 violas and saxophone.

GAUBERT, PHILIPPE

Poème élégiaque; saxophone et orchestre. 1911. score and parts. Copyist's ms.
in ink with autograph inscription pasted on verso of title page.

GROVÉ/LEZ, GABRIEL MARIE

[Suite, saxophone & orchestra; Suite, pour saxophone alto en mi b avec
accompagnement de quintette à cordes, flûte, cor, harpes. 1915. score and parts.
Copyist's ms. in ink with autograph inscription on title page.

HURÉ, JEAN LOUIS CHARLES

[Andante, saxophone & string orchestra; Andante, pour saxophone alto,
orchestre à cordes, harpes, timbales et grand orgue. 1915. score
and parts. *Copyist's ms. in ink.*

Concertstuck, pour saxophone alto et orchestre. score. Copyist's ms.
in ink.

LOEFFLER, CHARLES MARTIN TORNOV

Ballade carnavalesque. 1904. score and parts. Score and saxophone part,
holograph in ink; other parts, copyist's ms. in ink. For flute, oboe,
saxophone, bassoon and piano.

Divertissement espagnol; orchestre et saxophone. Score and parts.
Copyist's ms. in ink.

LOEFFLER, CHARLES MARTIN TORNOV (Cont.)

Divertissement espagnol, pour orchestre et saxophone. score. Holograph in ink.

MOREAU, LÉON

Pastorale. 1910. score. Holograph in ink. For saxophone and orchestra.

[Pastorale; arr.] Pastorale, pour saxophone alto mi b et orchestre. score. Copyist's ms. in ink. For saxophone and piano.

MOUQUET, JULES

[Rhapsodie, saxophone & orchestra] Rapsodie, pour saxophone alto, mi b, op. 26. 1907. score and parts (incomplete). Holograph in ink.

----- Another copy. score. Holograph in ink.

WOOLLETT, HENRY

[Octet, woodwinds & strings, C minor] Octuor, en ut mineur. 1911. score and parts (incomplete). Copyist's ms. in ink. For oboe, clarinet, horn or saxophone, violins, viola, violoncello and double bass. In three movements.

[Octet, woodwinds & strings, C minor] Octuor. score and parts. Copyist's ms. in ink. In four movements.

Sibéria, poème symphonique pour saxophone alto et orchestre. 1909-1910. score. Copyist's ms. in ink.

[Sibéria; arr.] Sibéria. 1909. score. Holograph in ink over pencil. For saxophone and piano.

(Continued)

ANEXO IV: Manuscrito de la Rapsodie de Claude Debussy.



Handwritten musical score for page 5 of 17. The page contains three systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Página 5 de 17

Handwritten musical score for page 6 of 17. The page contains three systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Página 6 de 17

Handwritten musical score for page 7 of 17. The page contains three systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Página 7 de 17

Handwritten musical score for page 8 of 17. The page contains three systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

ANEXO V: Entrevista a Christian Lauba, Saxrules.

SaxRules: Christian, de tu trayectoria musical como director musical, como profesor, como compositor residente de orquesta, compositor clásico contemporáneo y de música popular, ¿con qué actividad te quedas?

C. Lauba: Para mí, componer es la actividad más importante de mi vida, sea música de vanguardia o música más ligera. Todos los compositores de la historia tenían esta doble personalidad como Beethoven, capaz de componer l'Hymne à la Joie, final de su novena sinfonía y también sus últimos cuartetos de cuerdas más íntimos y abstractos. Brahms componía rapsodias húngaras (¡con pseudónimo que reveló muy tarde!) pero también sinfonías o su Requiem Allemand. Hasta Schoenberg adaptaba las walzes de Strauss o componía marchas militares o música de película.

SaxRules: Cuáles son tus últimas composiciones para saxofón.

C.Lauba: Los últimos trabajos para el saxofón son estudios que completan el ciclo: **Flamenco, Banjo, Salsa, Samba, Vertigo, Ennéa**. Son para grandes saxofonistas amigos como Richard Ducros, Timothy McAllister, Koryun Asatryan, Simon Diricq, Jeffrey Vickers, Joonatan Rautiola. También **Kabuki** para Delangle, **Worksong** para Douglas O'Connor, **Massaï** para Richard Ducros y Olivier Sliepen, **Bebop** para Sumner Truax. Todos inmensos saxofonistas !

SaxRules: Háblame del tandem musical Lauba-Ducros

C.Lauba: ¡Me di cuenta del inmenso talento de Richard Ducros cuando lo oí tocar mi pieza Tādj hace 20 años! Antes de que terminara sus estudios le invité a venir conmigo a Chicago para ilustrar mis conferencias que yo daba en la Northwestern Universidad cuyo profesor era Frederick Hemke. Richard tenía 20 años y las grabaciones que hizo de mis estudios Balafon, Tādj y Jungle son todavía referencias absolutas. Sobre todo, Ducros es un intérprete muy completo que toca todos los repertorios originales de su instrumento: música contemporánea, música ligera, jazz etc... Evita las transcripciones. Él vive solo dando conciertos, sin enseñar, ¡lo que es un milagro tremendo! Era un riesgo lanzarse en este tipo de carrera de artista de palco, pero lo consiguió. Sus interpretaciones, que sean en CDs, itunes o videos Youtube ayudan mucho a los jóvenes que quieren montar mis obras, ¡visto que muchos de los profesores no pueden tocarlas!

SaxRules: ¿Tus próximos proyectos?

C. Lauba: Dos nuevos cuartetos de saxofones y piezas para piano.

SaxRules: ¿Qué obras de saxofón han marcado etapas en tu vida y porqué?

C. Lauba: La primera es Hard, porque me atreví a introducir elementos populares en una pieza de música clásica de hoy, incorporando los nuevos parámetros de nuestra época como los multifónicos, ¡los slaps etc...La pieza tiene ya 28 años! La segunda es Balafon porque yo quería evitar repetirme componiendo otro Hard. Balafon es exactamente lo contrario.

¡Sobre todo, quería desembarazarme de los que tenían mucho éxito tocando Hard sin respetar la partitura! Como es una pieza rapsódica, algunos pensaban tener una cierta libertad rítmica o tener rubatos exagerados. Con Balafon **no se puede fingir: ¡puedes o no puedes tocar la obra!** Es la misma cosa con Jungle.

SaxRules: ¿De qué trabajo (obra) te sientes más satisfecho?

C. Lauba: De Balafon, Stan, Morphing (cuarteto de cuerdas) y Brasil sem Fim (piano)

SaxRules: Sueña y pide un deseo con tu música

C. Lauba: ¡Sueño que mi música pueda dar trabajo a los saxofonistas sin que ellos tengan que enseñar para vivir! ¡Mis obras están hechas para el concierto, no solo para la enseñanza!

SaxRules: Muchísimas gracias Christian.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, S. (1989). *El segundo sexo*. Madrid : Catedra.
- Esteban Bernabé, E. et al. (2016). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Consejería de Educación y Universidades-Servicio de Publicaciones y Estadística.
- Ferrer Pretel, W. (2015). *Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia*. Master's thesis. Medellín: Universidad EAFIT.
- Ferron, E. (1997). *The saxophone is my voice: an essay on the saxophone*. París: International Music Diffusion
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Ediciones Morata: Madrid. [Traducción de Pablo Manzano].
- Haine, M. (1980). *Adolphe Sax. Sa vie, sa œuvre et ses instruments de musique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Herlin, D. et Lesure, F. (2005). *Claude Debussy. Correspondance 1872-1918*. París: Gallimard.
- Honegger, M. (1993). *Diccionario de la Música*. Madrid: Espasa Calpe, Segunda Edición.
- Ingham, R. (1998). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kientzy, D. (1982). *Les sons multiples aux saxophones*. Paris: Editions Salabert.
- Ku, Po-Yuan (2015). *Christian Lauba and His Saxophone Etudes: From an Historical Perspective*. Edmonton.
- Kynaston, T. (1978). *Circular Breathing: For the Wind Performer*. Nueva York: Alfred Music.
- Londeix, J.M. et Ronkin, B. (1993). *Comprehensive guide to the saxophone repertoire 1844-2003: Répertoire universel de musique pour saxophone, 1844-2003*. Northeastern Music.
- Londeix, Jean-Marie. (1989). *Hello! Mr. Sax*. París: Alphonse Leduc.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE.

- Michat, Jean-Denis. (2010). *Un Saxophone Contemporain*. París, www.jdmichat.com.
- Murphy, P. (2013). *Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples*. DMA diss., Tempe: Arizona State University.
- Musical America, (1910). The Saxophone her Medium of Musical Expression. Republicación de James Noyes en <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> [Traducción Marcelo Morante]
- Noyes, J. et Lefebvre, E. (2000). *Preeminent saxophonist of the nineteenth century*. New York: Manhattan School of Music.
- Oschefski, D. *The works of Christian Lauba: An independent Study*.
- Passler, J. (2001). Impressionism. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press.
- Sadie, S. (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press.
- Salas Villar, G. (2010) *Música y músicas*. Gijón: Consejería de Educación y Ciencia.
- Segarra, M.A. (1999). *A. Sax y la fabricación del saxofón*. Valencia: Impromptu Editores, S.L.
- Segarra, M.A. (2004). *Historia del saxofón*. Valencia: Rivera Editores.
- Segell, M. (2006). *The devil's horn: the story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. New York: Macmillan.
- Taylor, M.J. (2012). *Teaching extended techniques on the saxophone: A comparison of methods*.
- Teal, L. (1963). *The art of saxophone playing*. New Jersey: Alfred Music.
- Thompson, O. (1937). *Debussy, Man and Artist*, New York: Dodd, Mead & Company.
- Umble, J., Gingras, M., Corbé, H., Street, W. H., & Londeix, J. M. (2000). *Jean-Marie Londeix: master of the modern saxophone*. Roncorp Publications.
- Vallas, L. (1932). *Claude Debussy et son temps*. París: Librairie Felix Alcon.
- Vallas, L. (1933). *Claude Debussy: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press. [Traducción Marie O'Brien and Grace O'Brien]

Weiss, M. et Netti G. (2010). *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel, Germany: Bärenreiter.

DISCOGRAFÍA

Bornkap, A. *Boston to Paris: The Elisa Hall Collection*. 2006. CD. Ottavo Recordings.

Delangle, C. *A Saxophone for a Lady*. 1999. CD. BIS Records.

Loeffler, C.M. *Ballade Carnavalesque*. Chamber Music Palm Beach. 2002. CD. Klavier Records.

Thomsom, A. (2009). *Choral varié, Op 55* (Vincent d'Indy). Hyperion Records. CD A67690.

PARTITURAS

Caplet, A. (2000). *Impressions d'Automne*. Reconstrucción y adaptación de Fabien Chouraki. París: Henry Lemoine.

Caplet, A. (1989). *Légende pour saxophone alto en mib et piano*. Transcripción Christian Lauba. Courlay: Éditions Fuzeau.

Debussy, C. (2001). *Rapsodie pour saxophone et orchestra*. Revision Vincent David. París: Henry Lemoine.

D'Indy, V. (1989). *Choral Varié*. Etoile Music.

Gilson, P. *Premier Concerto*. Bélgica: Andel.

Lauba, Christian. (1996). *Neuf études pour saxophones en 4 cahiers*. Paris: A. Leduc.

Loeffler, C.M. (1900). *Divertissement Espagnol*. [Manuscrito original]

Longy, G. (1904). *Rapsodie*. [Manuscrito original]

Mouquet, J. (2017). *Rapsodie op.26*. Collection proposée par Thibaut Canaval. París: Editions Soldano.

Schmitt, F. (1957). *Légende op.66*. París: Durand.

Sporck, G. (1905). *Légende*. París: Andrieu Frères.

Woollett, H. (1909). *Sibérie, poème symphonique*. [Manuscrito original]

WEBGRAFÍA

- Caplet, (s.f.). A. Centro de información de música clásica. [en línea] <http://mundoclasico.tripod.com/cps/CAPLE_00306.htm> [Consultado 11 abril 2019]
- Noyes, J. (2007). *La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy* [en línea] AdolpheSax<<https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy>> [consultado 12 marzo 2019]. Traducción Marcelo Morante.
- Himbert, C.(s.f.) «*Claude Debussy: Esquisse d'une « Rhapsodie mauresque » pour orchestre et saxophone principal. De controverses en interprétation*», *La Revue du Conservatoire* [en línea] <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=698#ftn5> [consultado 17 mayo 2019].
- Pasler, J. et Rife, J. (s.f.). *Florent Schmitt*. [en línea]. Oxford Music Online. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024960#omo-9781561592630-e-0000024960-bibliography-2>> [consultado en 7 mayo 2019]
- Saxplaying (2019). *Encontrado el primer concierto para saxofón del mundo tras 117 años*, 2019. [en línea], <<https://www.saxplaying.com/noticia/encontrado-primer-concierto-saxofon-del-mundo-tras-117-anos?fbclid=IwAR0x3vTIRPLt4jEET1Fm-94zOG95bGH5WQaOWRea9bbFoWGAZ6qdzyFhoI4>> [consultado 26 abril 2019]
- Schmitt, F. (2019). *TheFreeDictionary.com* [online] <<https://es.thefreedictionary.com/Florent+Schmit>> [Consultado en 31 marzo 2019]
- Stusek, S. (s.f.) *Saxophone history timeline*. Steve Stusek Saxophonist. [en línea] <<http://stevestusek.com/saxophone-history-timeline>> [consultado 12 febrero 2019]

